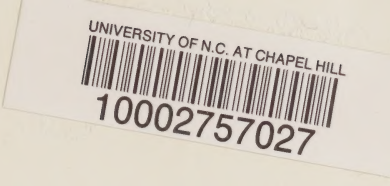
THE LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF
NORTH CAROLINA

ENDOWED BY THE
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC
SOCIETIES

PG3453
.B6
Z62
1921a

APR 14 1973
MAR 15 1977



This book is due at the LOUIS R. WILSON LIBRARY on the last date stamped under "Date Due." If not on hold it may be renewed by bringing it to the library.

DATE DUE	RET.	DATE DUE	RET.
APR 28 1978 W	JAN 23 '78		
AUG 4 1978 W	AUG 4 '78		
AUG 18 1978	AUG 14 78		
JUL 13 1980 W	MAR 12 '80		
DEC 17 1987			
DEC 3 '81			
JAN 27 2001			
AUG 07 2001			
FEB 03 2002			
FEB 14 2002			

Form No. 513

* * *

This is an authorized facsimile of the original book, and was produced in 1970 by microfilm-xerography by University Microfilms, A Xerox Company, Ann Arbor, Michigan, U.S.A.

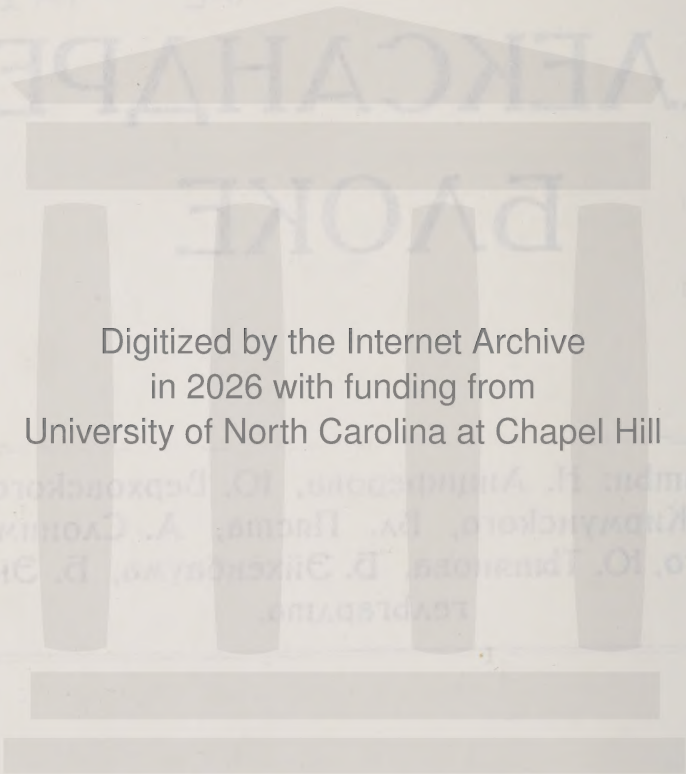
* * *

Ob Aleksandre Bloke
II
PG 3453
.B6
Z62
1921a
MC

ОБ АЛЕКСАНДРЕ БЛОКЕ

Статьи: Н. Анциферова, Ю. Верховского, В. Жирмунского, Вл. Пяста, А. Слонимского, Ю. Тынянова, Б. Эйхенбаума, Б. Энгельгардта.

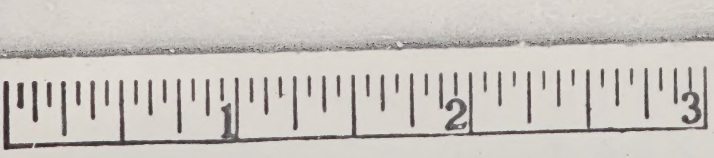
ПЕТЕРБУРГ
1921.



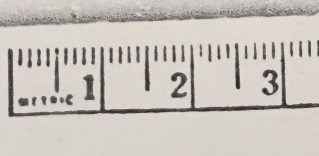
Digitized by the Internet Archive
in 2026 with funding from
University of North Carolina at Chapel Hill

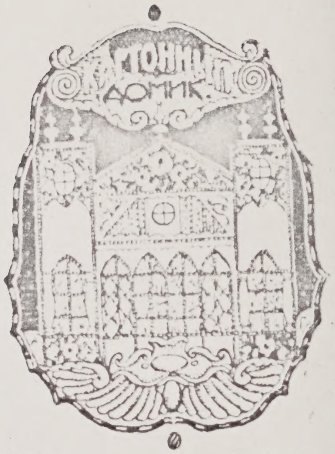
https://archive.org/details/obaleksandreblok00unse

WASHINGTON, D. C.
THE LIBRARY OF CONGRESS
PHOTOREPRODUCTION BLANK



THE LIBRARY OF CONGRESS
PHOTODUPLICATION SERVICE
WASHINGTON 25, D. C.




ДОМИК

Настоящее издание отпечатано в 26-ой Государственной типографии в количестве 1.000 экз.

Р. В. Ц. Петроград.

Марка работы А. Я. Головина.

Ob Aleksandre Bloke
II

ОБ АЛЕКСАНДРЕ БЛОКЕ

Статьи: Н. Анциферова, Ю. Верховского, В. Жирмунского, Вл. Пяста, А. Слонимского, Ю. Тынянова, Б. Эйхенбаума, Б. Энгельгардта.

оф. 28014
х755779

ПЕТЕРБУРГ
1921.

PG3453
.B6Z69

317765
23

Nov. 29, 54 MES

От издательства.

Для объективной оценки творчества Александра Блока и его значения в духовном обиходе современников время еще не настало. Одно вне сомнения: ушел из жизни не только большой поэт, но и самый яркий представитель рождённого в годы глухие поколения, художник, опередивее других выявивший в своем поэтическом творчестве мироотношение предреволюционного периода. Его сверстники и люди, принадлежащие к смежным с ними поколениям, говоря о Блоке, не могут не думать о себе: одни видят себя в тяжелой роли эпигонов, довершающих начатый вместе с поэтом путь, воодушевляемых надеждой передать векам ценности, в которых разочаровался их знаменосец; другие переживают мучительный кризис, пытаясь преодолеть в себе то, что оказалось непреодолимым для поэта, и в горниле протекающих во внешнем мире катастрофических событий выковать новый мир автономных ценностей—цель, к которой напряженно стремился в конце своего пути и которой недостиг почивший поэт. Но те и другие живо ощущают кровную

связь с Блоком и здесь, в этом сборнике, приблизившись

К смертью занавешенным, тихим
берегам,

переживают не только скорбь о недавней тяжелой утрате, но и собственную свою душевную драму. Потому так чувствуется личный тон в каждой из напечатанных здесь статей; потому и несогласованность в отдельных суждениях разных авторов, разрешающаяся однако в безусловном конечном единогласии по существу--в единстве сверхлично обусловленного мироотношения определенной исторической эпохи. Это голос поколений, ходом внешних событий насильственно и преждевременно вытесняемых с исторической арены; это — акт их борьбы за духовную независимость, за духовное существование.

Думается, что Александр Блок — в числе тех явлений русской культуры, которые каждому последующему поколению суждено пережить и осмыслить по-своему. Современникам поэта принадлежит первое слово. Объединившаяся в этом сборнике группа теоретиков и историков поэзии вносит посильную лепту в это дело,—если не абсолютно-объективной, то все же исторически-обусловленной оценки ушедшего поэта.

БОР. ЭНГЕЛЬГАРДТ

В ПУТИ ПОГИБШИЙ

В пути погибший.

. . . . Я вдаль взгляну
И вскрикну:—Бог! Конец пустыни!
Ante lucem.

Еще не время говорить о нем с историко-литературной точки зрения. Незримое творчество истории не успело еще наложить на него свою печать, и тот лик, с которым он, освобожденный от всего случайно-злободневного, начнет, свое шествие сквозь дым столетий еще не ясен и самому пытливому взору.

Но одно сделала уже для него смерть. Она окончательно порвала ослабевавшие в последнее время цепи, приковавшие его к определенной поэтической школе. Уже нельзя говорить об Александре Блоке, как представителе известной литературной партии, литературного кружка, группы людей, объединенных общим политическим и религиозно-философским каноном. Исторгнутый из круга жизни, он стал просто русским поэтом и вступает в наше сознание, как новый вечный спутник, властно притязуя на особое место среди старинных знакомцев. И в душе невольно рождается вопрос, кто же он, этот новый гость среди испы-

танных друзей и наставников,—откуда он пришел и в чем его право на место среди избранных.

Конечно, ответить на такой вопрос мы, его современники, в состоянии только за себя и для себя, но сделать это необходимо,—необходимо уже потому, что не уяснив себе значения поэзии Блока, мы не можем вообще ориентироваться среди явлений поэтической жизни текущего дня и ближайшего будущего. Ибо он—та веха и тот маяк, на который и от которого будут долгое время совершаться все литературные движения.

И вот присматриваясь пристальнее к его лику, мы должны прежде всего отметить одну черту его поэзии, которая даст нам указание, куда идти дальше в поисках решения поставленной нами задачи. Мы имеем в виду огромный диапазон его творчества. Такого широкого творческого размаха давно уже не видела русская литература. Его поэзия стремится уловить в свои сети все содержание жизни, усвоить художественному слову явления самых различных порядков. Его поэтический интерес одинаково привлекают

— пустынные веси
И колодцы земных городов;
Осветленный простор поднебесий,
И томления рабьих трудов.

Красногвардеец и Прекрасная Дама, проститутка и схимник, рабочий и утонченный эстет, Россия, как она

есть, и бретонский жонглер—все в поле его художественного зрения, ко всем в творческой тоске устремляется его душа. Он воскрешает давно забытое нами слово о Поэте—Эхо и ведет перекличку со всем миром, и не только миром здешнего земного бытия, но и с пребывающим там, за пределами эмпирического созерцания, с миром Вечного, зовам которого он напряженно внимает.

И если мы примем в соображение, что повсюду, во всех своих темах: религиозных, философских, лирических, национально-патриотических, социальных и т. д. и т. д.—он достигает одинаково высокого художественного совершенства, то мы поймем, что перед нами прошел поэт, творческий гений которого не мог удовлетвориться иначе, как подчинив себе все многоцветное сосодержание жизни, — обретя возможность замыкать в художественное слово любой факт своего бесконечно богатого опыта.

Здесь ключ к пониманию жизненного подвига Блока, его великой тоски, его упорных тревожных исканий. Потому что не всякое созерцание сразу же усваивается слову и в особенности слову поэтическому. Чтобы достичь той степени духовности, при которой оно становится приемлемым в качестве значения такого слова, содержание опыта должно подвергаться многообразной переработке. Поэт должен найти тот

угол зрения, при котором известный объект оказывается доступным художественному преобразованию. Выражение: поэтическое миросозерцание и миропереживание не простая метафора, но полно глубокого смысла. Оно означает ту особую форму теоретического и практического созерцания мира, которая обусловливает возможность перехода субъективного и объективного содержания сознания в значение поэтического слова. Мир должен позировать художественному слову и поставить его в такую позу и значит создать поэтическое миросозерцание.

Если творческий кругозор поэта односторонне ограничен, то его миропереживание только по местам подвергается такому преобразованию, конструируясь в целом по совершенно иным нормам. Вот почему мы нередко можем встретить в литературе глубоко материалистическое, чувственное миропереживание, которое просветлевает как бы пятнами—там, где оно захватывается поэтическим словом. Но если творческий размах поэта стремится объять и отразить в слове все содержание жизни,—тогда становление его миросозерцания совершается под знаком прекрасного слова, и мы имеем дело с поэтическим воззрением на мир.

Александр Блок и был таким поэтом. Созерцать мир значило для него уготовлять воплощение мира в художественном слове. В этом и был его жиз-

ненный подвиг: завоевать для поэзии мир современного культурного сознания, открыть для поэтического слова Россию XX-го века так, как Россия конца XVIII и начала XIX уже была однажды открыта в прошлом. Его тоска была прежде всего творческим алканием новых художественных воплощений, его отрицание было борьбой против аморфных, крепко застывших масс непросветленного бытия, враждебного слову,—сюда, к преобразованию созерцания на встречу слова были направлены все его искания, его упорный, тревожный, мучительный труд. И замечательно, как он,—слабый, неуверенный, подчас детски наивный, когда дело касалось оформления мира по внепоэтическим нормам,—сразу менялся, когда вступал на путь преобразования созерцания в целях художественно-словесной объективации: тут он является уверенным мастером и его прозрения нередко носят печать гениальности. И тем не менее он погиб на пути, не дойдя до последней цели. Слишком труден был подвиг и не по силам одному человеку.

Ведь для того, чтобы, преодолев страшную косность современного явления мира, заставить его снова легко и свободно струиться в изсыхающем поэтическом слове, наполняя его трепетом новой жизни, чтобы снова завоевать мир для слова и слово для мира, надо было прежде всего освободить мир из плена нигилистического созерцания, снять с него заклятья, наложенные ре-

лигиозным отрицанием. Ибо с тех пор, как опустело небо, в глазах созерцающего чудесно и чудовищно исказился лик земли. Мир вечного духовного бытия, стоящий за миром эмпирически совершающегося, ушел из поля зрения скептика, который, взвешивая меря и числя, переживает и созерцает только внешнюю чувственную оболочку события; из явления была вынута его живая сущность и оно съежилось, сморщилось и омертвело, как ни к чему ненужная шелуха.

Конечно, этот распад и оскудение переживания мира сказались не сразу. Люди, изменив вере, долго жили в мире да еще и теперь живут старой религиозной традицией. Но поэты,—подлинные творцы из них, которые не довольствовались перепевами старого, но стремились к оригинальным творческим воплощениям, очень скоро стали задыхаться в голой чувственности новых созерцаний, изнемогая перед каменеющей материальностью современного лика земли.

Этот мертвенный, иссохший, истыканный кругом понятиями, разлагающийся на логические схемы мир, — мир Базарова—Дон Кихота позитивизма, который принимал великанов за мельницы, волшебные замки за грязные харчевни, который видел в любимой женщине (Прекрасной Даме) — роскошное тело для анатомического театра (распластованный труп) и погиб, разлагаясь за живо, от трупного яда, в то время, как за

зачарованным кругом его созерцаний, расцветала весна, ликовала, радовалась и переливалась чудесными огнями и красками живая жизнь, этот скудный искромсанный, косный и безмерно тяжкий в своей механистичности мир,—не поддавался воплощению в слове. Содержание созерцаний не могло достичь тех ступеней духовности, когда оно легко переливается в поэтическое слово, становясь его значением. А если ценою огромных усилий, концентрируя и напрягая всю динамическую энергию звенящего слова, и удавалось расплавить аморфную понятийно-чувственную массу содержаний современного созерцания мира, то переходя в словесное значение, она сохраняла печать разложения и смерти, заражая ядом «невидимого тленья» поэзию декаданса.

Источники ясного и бодрого вдохновения: живое слово и просветленное религиозным чувством восприятие совершающегося иссякли в Европейской культуре; исчезла легкокрылая радость созидания, и—благословенный дар божий—художественное творчество стало Голгофой верного рыцаря слова-поэта.

И не удивительно, если поэзия—первая подняла знамя восстания против положительного созерцания мира. Для нее это было вопросом жизни и смерти, потому что распадавшееся на чувственный образ и понятийную схему, бытие становилось недоступным для претворения в поэтическом слове. Ей во что-бы

то не стало нужно было расковать цепи, наложенные на явление нигилистической догмой, и вернуть земле ее прежнюю духовность,—единство и полноту живого органического бытия. И она тосковала и тоскует по этой свободной, воскресшей земле, — земле «ясного, как радость неба»,—земле чуда и тайны, приносящей вертеп Неприступному, — как о своем утерянном рае.

Так перед поэзией возникла новая задача, которой она не знала раньше, опираясь на миросозерцание религиозной культуры: преобразование содержания созерцаний в значение слов стало означать для нее восстановление религиозной сущности являющегося в воззрении.

В решении этой задачи теоретически были возможны два пути. Один путь вел через новое утверждение веры в Абсолютное Начало жизни к постижению идеальной основы явления в Нем и через Него. Но этот путь прямого религиозного откровения почти невозможен для «изнуренной железом мечты» современного культурного сознания и лежит вне собственно поэтических достижений, требуя особых обетов и подвигов. Второй путь, по которому и пошла поэзия, сводился к отчаянной попытке при помощи поэтических средств пробиться сквозь толщу позитивного миропереживания к постижению трансцендентной основы являющегося и через него постепенно возвыситься до познания абсолюта.

Этот второй путь и был путем современного символизма.

Потому что, утверждая слово как символ, а под символом разумея ознаменование сокровенной сущности совершающегося путем особого изображения его явной жизни,—символическая школа и стремилась, не отрываясь от мира явлений, созерцать его — в значениях слов—символов—во всей полноте и единстве его двустороннего бытия. Именно в символизме и нашла свое прямое выражение великая трагедия современного поэтического слова, которое, задыхаясь среди каменеющих громад понятийно-чувственных созерцаний нигилистического сознания, бунтует и бьется и истекает кровью, пытаясь во что бы то ни стало раздвинуть тесные стены своей темницы и вырваться из душного подземелья на светлые просторы религиозного приятия жизни.

В этом смысле символизм вполне органическое явление в развитии Европейской литературы, потому что его возникновение всецело обусловлено самой природой живого слова, неизбежно восстающего из простого чувства самосохранения против скудости арелигиозного созерцания,—а то оружие, которое он применяет — разнообразные приемы и средства поэтического творчества. Символизм, как обще-культурное явление, не пришел в поэзию извне, но целиком вышел из нее, лишний раз доказав, каким верным стражем религиозных

основ культуры является поэтическое слово...

Так определились ко времени выступления Блока задачи Европейской поэзии, определяя, в свою очередь, весь ход его духовного развития. Но было бы грубой ошибкой рассматривать его поэзию, как простое отражение его религиозно-философских исканий и прозрений. Напротив, все становление его общего миросозерцания сполна подчинялось единому чисто художественному заданию: полному раскрытию современного явления мира, как значения поэтического слова. Но на этот путь духовного преобразования действительности, как словесного материала, он вступил не сразу. Сюда привело его уже позднее развитие творчества. Перед рассветом, в дни юности, он скорее отходил от мира явлений, ворожбою и колдовством утверждая реальность мечты.

Та чудесная страна розовых зорь и голубых путей, звездных снов и нездешних видений, где в бездонной лазури обитает чистый и нежный, сам молодой и лазурный Бог и где впервые прозвучали песни юноши-поэта,—лежит далеко за пределами земной действительности. Это царство чистой юношеской фантазии, которая замещает своими образами явления реальной жизни, но еще не может бороться с ними и покорять их себе ради творческого преобразования. Конечная изначальная раздвоенность: «там» и «здесь» бытия переживается и

юношеским сознанием, но для него она служит побуждением не к творческому преодолению необходимо сущаго в целях выявления его вечного смысла и значения, но к бегству из мира явлений в мир непорочной мечты. Даже там, где эта мечта религиозна, она не устремляется к раскрытию сокровенной тайны совершающегося, и вера только помогает ей утвердить себя самую как подлинную реальность. И когда прекрасный юноша—чистый, неподкупный и строгий—воскликал на пороге жизни:

О, весна без конца и без краю—
Без конца и без краю мечта!
Узнаю тебя жизнь! Принимаю!
И приветствую звоном щита!—

это было наивным заблуждением юности: не жизнь принимал он, а мечту. Жизнь только мешала ему на его голубых путях, когда он золотою межою проходил к бездорожью, где царит Прекрасная Дама. Да и сама она—его царица-непорочное видение юношеской мистики, чистейшей прелести чистейший образец—далека от земного мира и слишком по земному слаба, слишком по человечески нежна, чтобы спуститься вниз. Это не та ходившая по мукам Дева, через которую совершилось искупление мира, но гораздо более робкая, более трепетная царица, плывущая в объятьях лазурных сновидений над распростертой долу в пыли в уничиженьи землей, с ее мраком, грехом и страстями, с великими страда-

ниями и подвигами. И поэт, робко следуя за ней, строго следит, чтобы даже дыхание из тлетворного земного чертога не коснулось ее покрывала.

Так замыкается около юноши поэта зачарованный круг его мечтательных созерцаний, еще наивных, не тронутых рефлексией, не источенных едким ядом иронии. Его светлый и чистый мир трех канонических цветов юности: розового, лазурного, белого — хрупкое творенье мечты, отходящей из сферы явлений. Его царица—Прекрасная Дама, пребывающая далеко за пределами земной жизни—чудесное воплощение юношеского влечения к бескорыстному служению, к целомудренным восторгам и преклонениям. Его молодой и лазурный Бог, вера в которого с необычайной силой утверждает мистическую реальность трепетного строя его видений,—сын в вертограде Отца, Христос до своего явления миру, еще не прошедший тернистый путь искупления, без кровавых язв земного распятия.

Он и сам еще не явился миру и, стоя на пороге жизни чуть следит,

склонив колени
Взором кроток, сердцем тих
Уплывающие тени
Суетливых дел мирских
Средь видений, сновидений,
Голосов миров иных.

Только порою в кристально чистых струях его песен слышится глубокая

тоска и затаенная тревога, смутное предчувствие грядущих мук и отчаяния, на которые он фатально обречен своим тяжким призванием.

Ибо в своем становлении, слово неизбежно приведет его на распутья, а затем сквозь сферы символического раскрытия являющегося к страшному миру возмездий. В этом смысле он уже жертва, путь которой предопределен заранее.

Бестелесный мир мечты обладает слишком разряженной атмосферой, чтобы там могло создаваться подлинно новое, живое и крепкое слово. Если, с одной стороны, слово изнемогает перед косностью чисто чувственных созерцаний, которые оно никак не может замкнуть в свое значение, то и хрупкие творения человеческой мечты слишком мало устойчивы, слишком подвижны для того чтобы послужить точкой опоры для оформления нового слова. Подобно тому, как всякое творчество есть борьба духа с враждебной ему, сопротивляющейся его стремлениям стихией материала, так и слово подлинно творится только в акте напряженного преодоления сопротивляющихся ему содержаний сознания. Но образы фантазии, произвольно создаваемые самим человеческим духом в значительной мере лишены этой силы сопротивления, ибо она опирается по преимуществу на принудительно данный порядок чувственных впечатлений. В этом смысле надвигающийся со всех

сторон на сознание мира объективного строя точно также необходим для рождения нового слова, как и для утверждения самосознания человека вообще. Подлинное поэтическое творчество всегда должно знаменовать нисхождение слова в мире. Если поэт не в силах исполнить этого подвига,—его словотворчество становится простым многословием. В его поэзии начинают бесконечным роем кружиться вялые, слабые, однообразные слова, самый звук которых гаснет без резонанса упругих значений. Но если поэт призван, если в его поэзии осуществляется подлинное словотворчество, тогда его слово неизбежно нисходит в мир, и благо ему и поэту, если оно найдет этот мир просветленным религиозным чувством и данным в единой двойственности своего бытия, так как иначе оно и само может погибнуть перед громадами голых чувственных созерцаний и погубит как поэта, так и человека в нем.

Такова и была судьба Блока. Как только его слово, которое в первых песнях нередко звучало перепевами творений других мастеров, окрепло и возмужало, оно перестало довольствоваться кругом зыбких мечтаний, где жил, грезил и был счастлив юноша-поэт, и, утверждая себя самого, властно потянуло его на землю, подчиняя весь ход его духовного развития своей собственной особой задаче: истолкованию являющегося, как поэтического символа.

Этот первый круг нисхождения слова очень ясен в поэзии Блока. Медленно, шаг за шагом, реальная жизнь по призыву слова переступала через заповедный порог призрачного царства мечты, наполняя его своими голосами, движениями и чувствами,—своим шумным нелепым весельем и острым безобразным страданием—своими пестрыми, причудливо переплетающимися событиями и видениями. И медленно, шаг за шагом, по воле того же слова подвигалась навстречу этой жизни мечта, стремясь не уничтожаться в вихре являющегося, не просто уступить ему место, но слиться с ним, войти в него и понять себя уже как мистическую сущность эмпирически данного.

Это не было построением миросозерцания в общепринятом смысле слова. Та задача, которую диктовало ему вдохновенье, была далека от создания общих принципов и логических схем,—она была чем то гораздо большим: утверждением мистического созерцания вещи, при котором конкретное явление вступает в сознание не только в своем внешнем понятии, в чувственном образе, но и в вечном потустороннем значении. Созерцание мира было для Блока постоянной борьбой с позитивной односторонностью его современного явления, упорным стремлением во что бы то ни стало разбить ту неподвижную, каменеющую маску, которую наложила на него нигилистическая традиция.

На выполнение этой задачи уходили все огромные силы его духа. Проходя сквозь жизнь, он с страстным вниманием вглядывался в каждое конкретное явление, зорко следил за его движениями напряженно прислушивался к его голосам и жадно ловил все шепоты и отблески вечного, настойчиво стремясь постичь:

В обрывках слов
Туманный ход
Иных миров.

И под написком его мистического устремления косневшая громада механистически утвержденного мира как бы сдвинулась с места и расселась. Тяжелые, затвердевшие массы чувственных созерцаний начали редеть, утончаться и плавиться; просветленные мистическим чувством, они снова обрели подвижность и легкость, заструились, заколыхались, зашептались обрывками слов о своих сокровенных тайнах, осуществляя символическое раскрытие мира.

Но все в этом мире было уже по иному, чем в прежнем царстве мечты. Все изменилось—и даже Прекрасная Дама. Она не ушла, не погибла—поэт не забыл своих звездных слов,—она превратилась в Незнакомку. Из в и д е н и я, чуждого жизни, она стала «я в л е н и е м» в этой жизни. Если раньше поэт искал ее среди лазурных сновидений вне сферы земной действительности,—теперь он откры-

вает се в будничной обстановке города, меж пьяными за ресторанным столиком. Под его вдаль прозревающим взором сама пошлость получает печать таинственности, и он умеет подметить отблеск вечного на самых убогих и серых явлениях обыденного бытия, завоевывая тем самым для слова все необъятное богатство эмпирически данного мира. Отныне в его песнях находят свое отражение и космос и природа и вся земная жизнь человека, его города и кладбища, его труды и страсти и печали и радости. Но все это воплощается в слове лишь поскольку оно несет глухую весть об абсолютном, обусловливает для личности касание мирам иным. И все приобретает какой-то странный, призрачный характер.

Этот космос, с его вечными повторениями и возвращениями, с поющим и воющим ветром из мировых пространств, с звездной и снежной вьюгой, несущейся в бесконечном хороводе среди мрака и холода вечной ночи; эта тихая мать—земля, с ее болотами, говорящими о великой творческой силе извечного тления, с осенними лесами, озерами и реками, сладко засыпающими в тишине умирающих злаков, с снежным сном ее светлой зимы и весенним благовестом звенящих ледоходов; эти странные города под закатным небом, отбрасывающим яркие отблески вечности в самые темные их закоулки, с пестрым населением, среди которого является Незнакомка,—

и, наконец—сама таинственная и нежная человеческая душа с ее рождениями и умираниями, противоречивыми влечениями и острой тоской,—все это как то причудливо сближается, переплетается между собой в поэзии мистических проникновений, образуя единый ритмический строй символического раскрытия мира, где все подвижно и многозначно, где каждое явление просвечивает иным бытием, поет и шепчет об иной жизни...

Если бы поэтическое развитие Блока остановилось в этот момент, если бы его слово сполна удовлетворилось в своем творческом становлении кругом символически постигаемых явлений,—даже и в таком случае он имел бы право на одно из первых мест в рядах современных европейских поэтов: с такой полнотой и яркостью выразил он в своей певучей поэзии своеобразный мир символических намеков и знаменований.

Но этого не случилось. В своем мощном самоутверждении его слово скоро перестало довольствоваться символами и также смело прорвало их замкнутый круг, как некогда круг мечты.

Дело в том, что символическое миропознание отличается такими чертами, которые не позволяют поэтическому творчеству надолго принять его за свое основание: оно не покрывает собой всего того, что должно стать достоянием слова и ставит его достижениям определенные границы, тем самым стесняя его внутреннюю свободу.

В символическом раскрытии явления постижение его сокровенной тайны должно осуществляться опосредствованно. Трансцендентное бытие не дано здесь прямо познающему духу, как в религиозном откровении, но скрыто за являющимся и только угадывается через это последнее, как свое знаменование. Отсюда огромная разница между миропознанием во-истину уверовавшего и символиста. Там дух идет от непосредственно познанного и утвержденного Единого к познанию совершающегося в Нем и через Него. Его внимание в этом акте целиком сосредоточено на созерцании являющегося, которое предстоит ему в единстве своего двустороннего бытия. Здесь—наоборот: познавательное деяние совершается в направлении от явления к Вечному. Там в откровении веры раскрылся над миром Великий Источник Света, и дух любовно и радостно познает вещь, озаренную его лучами, — здесь — в современном символизме—он робко и неуверенно по отдельным отблескам («единому лучу»!) на темной вещи, которая сама по себе еще не нужна ему, старается узнать что-нибудь об Абсолютном. В символе, понятом динамически, всегда господствует отталкивание от явления к его тайне, и—в этом смысле—явление, как символ,—только знаменование и намек.

Но даже знаменованием и намекам оно становится лишь в созерцании мистически настроенного духа, в его твор-

ческом отклике на эмпирическую данность сознания. Сокровенная сущность вещи либо дана духу непосредственно рядом с ее явной формой, либо не дана вовсе, и тогда все смутные намеки и указания, которые дух находит в являющемся, суть его собственные темные восчувствия и движения. Строго говоря, явление как символ, уже не само явление, но его впечатление в душе, утверждающей свою мистическую сущность. Только от нее оно получает печать таинственности и только для нее становится знаком вечного.

Как особая форма мистического познания, как метод — а иным другим он и не может быть для современного культурного сознания, — символизм неизбежно приводит личность к отъединению от мира, к индивидуалистическому самоутверждению. В сферах философского самопознания он толкает ее на грани солипсизма, — в сферах словесных воплощений он неизбежно вызывает импрессионизм.

Если символ не выражает уже обретенного верой познания, тогда — в акте его воплощения — слово неизбежно отходит от явления, к тем едва уловимым воспоминаниям и темным восчувствиям, которые восприятие этого явления будит в мистически настроенной душе, утверждая их как основу своего значения. Строй поэтически воплощенных символов — прежде всего строй мистических впечатлений духа от обступающего его со

всех сторон мира объективной данности. Поэзия символических проникновений всегда направлена к воплощению не самого являющегося, но таинственных знаков, оставляемых им в душе поэта, так что утверждаемому ею певучему и призрачному миру видений не достает того свойства объективности, по которому его можно было бы признать за непосредственное отражение данности.

И замечательно, что сам поэт остро чувствовал свою отъединенность от мира, индивидуалистическую замкнутость своего переживания реального и любил отмечать всего лишь субъективную значимость самых задушевных своих видений. Даже для него мир нечаянной радости и снежных масок, мир символических проникновений—был прежде всего миром индивидуальных мистических впечатлений, лежавшим вне круга объективно данной действительности *).

В символическом импрессионизме нисходившее в мир слово как бы попалось в ловушку. Покинув радостное царство мечты во имя завоевания конкретной

*) См., напр.; Незнакомка: «Иль это только снится мне?»: В ресторане: «он был или не был этот вечер; за гробом: «словно здесь, где пели и кадили...; Из хрустального тумана—пояснительное замечание в скобках: «(в кабинете ресторана за бутылкою вина)» и т. д., и т. д. Тут вскрывается основное различие между символическим переживанием мира и той объективно-религиозной его данностью, которая заставляла Пушкина всегда говорить: «Я помню чудное мгновение», «Я жду его—он за тобой» и т. д., и т. д.

реальности, оно проникло только в замкнутый круг субъективных впечатлений являющегося. Образы фантазии сменились темными восчувствиями и творческими откликами мистически настроенной души,—сама же действительность, как таковая, по прежнему осталась вне творческого захвата. Конечно, и это было уже огромным успехом: символическое мироперeживание нанесло решительный удар традиционной форме понятийно-чувственного созерцания эмпирически данного, но обеспечить слову полную победу над миром оно не могло. Символизм сумел освободить слово из царства оторванных от жизни мечтательных видений, но, будучи формой только опосредствованного познания сокровенной тайны сущаго, не имел сил провести его сквозь сферы смутных субъективных отзывов к непосредственному воплощению реального. И подчиняясь непреложным законом своего развития, слову пришлось отказаться от символических постижений и искать новых путей к миру конкретной действительности.—В этом и был внутренний смысл второго нисхождения слова в поэзии Блока.

Задача, которую он себе ставил в этом последнем устремлении к реальности, была чрезвычано трудна. Ему предстояло, сорвав с явления покровы таинственных знаменований и намеков воплотить его в своем значении как объективную данность сознания. Но, освобождаясь из мистического полумрака

символического переживания, явление попадало в еще горший плен арелигиозного понятийно-чувственного созерцания, где оно оказывалось уже почти вовсе недоступным поэтическому слову. А между тем, единственно правый путь утверждения объективно-религизного созерцания мира—путь прямого откровения был закрыт для слова, созидаемого современным поэтом. Перед поэтическим творчеством возникал тупик, из которого, повидимому, не было выхода.

И тем не менее он нашелся: если в символизме поэт замыкался в кругу субъективности, если прямое религизное приятие мира было не по силам ему,— «невоскресшему», то перед ним открывался еще один путь—путь преодоления безмерной косности понятийно-чувственного созерцания пафосом отрицания современного явления мира. И по этому страшному пути и повело его слово.

Отвергнув утешения символизма, он, подчиняясь воле вдохновения, все ниже и ниже склонялся к земле, все пристальнее и пристальнее всматривался в непроглядный ужас лживой жизни, все напряженнее прислушивался к странному лязгу костей, доносившемуся сквозь шум злободневных событий,— пока, наконец, разоблаченный от мишурных одеяний и жирных румян, мир действительности не предстал его бесстрашным взорам таким, каким он объективно дан современному культурному сознанию.

И этот страшный мир был пуст и мертв. Поэт увидел пустую и мертвую вселенную; безжизненный волчок запущенный куда-то, как попало; увидел каменеющую, застывающую природу с больным желтым диском над нею, с мертвыми, пустыми закатами (к эшафоту на казнь осужденных поведут на закате таком»), с пустым криком воронья в безмолвной пустыне. Увидел и жизнь—безумную, бездонную, пустую с дверью настежь—в непомерную стужу, и страшные пляски разряженных мертвецов, одержимых гнусными страстями истлевающей плоти. И себя он увидел с опустошенным, умирающим сердцем в холоде и мраке бессмысленных дней.

Это не было дешевым разочарованием испуганного пессимизма. — По страшной силе отрицания это было уже религиозным видением. Томившемуся духовной жаждой поэту не было дано узреть мир таким, как он предстоит во всей красоте и радости своего бытия взору верующего, но у него хватило силы религиозно отвергнуть современное явление жизни. И в страстном пафосе этого отрицания совершилось, наконец, преодоление тяжкой косности понятийно-чувственного созерцания данности. Так постигнутый, так пережитый и так отвергнутый мир чувственно утверждаемого бытия — единственная подлинная реальность скептического сознания, — стал покорен поэтическому слову.

Теперь оно торжествовало полную победу. Пройдя сквозь сферы мечтательных видений и символических знаменований, слово достигло, наконец, действительности и подчинило ее себе. Оно стало полновластным хозяином всех без исключения содержаний сознания, послушно переходивших в его значение, и перед его творческим самоутверждением исчезли все преграды и границы.

Очистившееся среди испытаний от последних следов лукавства и праздности, упругое и звонкое, словно закаленная сталь—в полных тоски и отчаяния воплощениях страшного мира и возмездий оно достигает давно уже невиданных в русской литературе степней совершенства. Отвергая все ухищрения и эффекты, при помощи самых простых средств, оно преодолевает косность любого созерцания и легко и свободно, без всякого принуждения, развертывается в певучий чеканный и сжатый стих. Поэт стал мастером, безграничным властелином своего материала.

Но победа эта была куплена дорогой ценой: поэт стал мастером, но человек сгорел. Он изнемог на том тяжелом пути безграничного отрицания, куда увлекло его слово в своем непреодолимом стремлении к воплощению конкретной действительности. Поправший былые святыни, убивший свою мечту, познавший ложь и пустоту современной жизни, он задыхался теперь в беспросветном мраке и холоде обступившего его страшного

мира. И в предчувствии надвигающейся гибели, он понял свою обреченность, и впервые глухая жалоба на свое призвание прозвучала в его поэзии.

Есть глубокий смысл в том, что именно песни о страшном мире Блок посвятил своей Музе. Ведь это она завела его в безотрадную пустыню, откуда для него не было уже возврата. И подлинным трагизмом веет от слов:

Есть в напевах твоих сокровенных
Роковая о гибели весть.
Есть проклятье заветов священных,
Поруганье счастия есть.

. . . . . .
. . . . . .

Зла... Добра ли? Ты вся не отсюда.
Мудрено про тебя говорят.
Для иных ты и Муза и чудо.
Для меня ты—мученье и ад.

Я не знаю, зачем на рассвете,
В час, когда уже не было сил,
Не погиб я, но лик твой заметил
И твоих утешений просил.

Я хотел, чтоб мы были врагами,
Так зачем подарила мне ты
Луч с цветами и твердь со звездами—
Все проклятье твоей красоты.

Он имел право послать ей этот упрек. Ибо всю свою жизнь он оставался ее верным слугой. Ради нее он отрекся от священных заветов, изменил Прекрасной

Даме и, порвав с мирным счастьем, ушел в роковую пустыню. Он свершил до конца все, что был в силах, и теперь, когда она, его Муза, торжествовала победу, стоял среди пожарищ обожженный преисподним огнем, истекая кровью из бесчисленных ран, и ждал лишь единой награды—царского савана. Ограбленный и нагой, брошенный без покрова в непомерную стужу бесконечной пустыни, не видя огней впереди, он пророчествовал беспечным об ужасе грядущих испытаний и кликал смерть, напряженно внимая, не зазвучат ли ее призывные трубы.

И среди этих одиноких томлений во мгле наступающей ночи в его израненной памяти начали тихо вставать видения прошлого. Он снова увидел себя молодым, полным силы и веры,—вспомнил синий плащ, в котором ушла она из дому; и ту вспомнил он, что цветет далеко за горами, лесами, за холмами могильными; вспомнил старый дом с розовеющим небом над ним и бурьян, и колючий шиповник; но—странное дело—эта всплывшая в памяти прошлая жизнь была уже по иному прекрасна, озаренная светом вечерней любви, утвержденная новой правдой мечты («и мечта права, что нам лгала»). И другие сны еще видел он—видел

день беззакатный и жгучий
И любимый, родимый свой край,
Синий, синий, певучий, певучий,
Неподвижно-блаженный, как рай.

Видел яркое солнце над дымными далями, свободное, бурное море, слышал рокот прилива в слоистых скалах и чудесные песни в знойной мгле тихой ночи.

И снова эти видения были не похожи на старые: ни на лазурные сны его юности, ни на таинственный шопот символически раскрытого мира, ни на страшные тени мертвой пустыни, где он погибал. Перед ним—как бы в воздаяние за его великий подвиг — в обрывках снов и воспоминаний чуть-чуть засияла вдали та чудесная страна, куда он шел всю свою жизнь, тот свободный и светлый религиозно-оправданный мир, по которому тосковала и тоскует современная поэзия. Но ни дойти туда, ни даже поверить в него, у него уже не было сил. Усталому, измученному, во всем сомневающемуся—этот мир казался ему святой ложью воспоминания и недоступной мечтой. И почти сознательно он отвернулся от него, как от искушения.

И тогда—по иронии злой судьбы—ему предстало в той же дикой пустыне иное видение, по внешности более реальное, более явное, перед которым не устоял его отравленный отрицанием, жаждущий чувственно утверждаемого чуда ум.

Так сильна была его тоска по иной жизни, так страстно-враждебно отталкивание от современной арелигиозной культуры, что он не хотел видеть, не хотел понимать, что в страшном шествии отлученных по Мертвому Городу ими руководил все тот же невоскресший

мертвец, которого он давно увидал в темных провалах Европейского мира; что они плоть от плоти и кровь от крови старого нигилистического сознания, внутреннюю суть которого они выявляют. Не на долго он словно поверил, но, конечно, не вере в такое чудо было спасти его... И снова мрак, еще более страшный, более безотрадный сгустился над ним, и снова тоска и отчаяние охватили его опустевшее сердце, пока, наконец, он не услышал так долго жданный таинственный зов...

Такова была его земная судьба. Еще юношей. перед рассветом, он, моляся в минуты темных предчувствий Неведомому Богу, мечтал:

Не ты ли в дальнюю страну,
В страну неведомую ныне,
Введешь меня—я вдаль взгляну
И вскрикну: — Бог! Конец пустыне!

Этой надежде не суждено было сбыться. Он не дошел и погиб на пути, недалеко от цели. Но и то, что он совершил, было огромно. В его поэзии слово вырвалось, наконец, из круга мечты и символических видений и подошло к воплощению конкретной действительности. Правда, оно захватило мир только в созерцаниях религиозного отрицания, но для его свободного становления, для утверждения новых форм поэтического творчества и этого было довольно.

Если суждено возродиться миру Европейской культуры это произойдет

только на основе укрепления объективно религиозного сознания. И тогда поэзия вновь обретет давно утраченное сокровище: религиозное приятие мира, в котором он опять станет доступен для поэтического слова. И тогда подвиг Блока будет, наконец, довершен. Но из русских поэтов, которые двинутся на завоевание этого мира, только те достигнут цели, кто будет вечно помнить о нем, самом бесстрашном и смелом, впервые указавшем слову пути из тяжкого плена чувственных созерцаний к религиозно постигаемой действительности.

Бор. Энгельгардт.

Б. ЭЙХЕНБАУМ

СУДЬБА БЛОКА

Судьба Блока.

С него довольно славить Бога—
Уж он—не голос, только стон.
А. Блок.

Смерть Блока потрясла всех нас. И совсем не потому, что не будет он больше писать стихов—не будем лицемерить над свежей могилой. Предоставим это тем, ремесло которых—встречать появление поэта жестоким смехом, а провожать его прах—сентиментальными слезами. Мы не смеялись—и мы не плачем, потому что живем и умираем среди железного века, когда—не до слез. Смерть сдружилась с нами—будем держать себя с достоинством перед лицом этого молчаливого друга. Потому что иной друг суровее всякого врага. Потому что с таким другом надо уметь бороться.

Нет, совсем не потому потрясены мы так смертью Блока—совсем не потому, что не будет больше его стихов. Преувеличением было бы думать, что искусство так нужно для жизни—для того, по крайней мере, что́ обычно на-

зывается жизнью. О нужности его говорят, по наивности, школьные учителя и, по обязанности, государственные чиновники. Им ответил сам Блок: «Испытание сердец гармонией не есть занятие спокойное и обеспечивающее ровное и желательное для черни течение событий внешнего мира». Со смертью искусство связано гораздо более крепкими узами, чем с жизнью. Потому что Жизнь беспечна, болтлива и легкомысленна, а Смерть серьезна и умеет выбирать себе в друзья самых достойных.

Да и помимо этого—Блок уже не писал стихов после 1918 года. И для тех немногих, кому действительно дорого и нужно искусство, имя Блока стало уже отзвуком прошлого. Незачем скрывать, что одновременно с растущей модой на Блока росла и укреплялась вражда к нему—вражда не мелкая, не случайная, а неизбежная, органическая. Вражда к «властителю чувств» целого поколения—чувств, уже потерявших свою гипнотическую силу, свое поэтическое действие. Вражда к созданному им и уже застывшему в своей неподвижности поэтическому канону. И это нисколько не оскорбительно: только вражда и ненависть могут спасти искусство, когда оно становится модой.

Последние сборники Блока—«За гранью прошлых дней» и «Седое утро»—имели уже вид посмертных. Они встречены были недоумением. В них не было ничего такого, чего многие, быть-может, ожи-

дали после «Двенадцати». Никакого нового пути. Старые, изжитые стихи 1898—1916 гг., невключенные в прежние сборники. Самые их названия казались анахронизмом. Точно Блока уже нет.

Стали раздаваться голоса о «падении» Блока. Почти в одно время с его смертью в Московской печати появилась рецензия на сборник «Седое утро» — хорошо, если Блок не успел ее прочитать, и хорошо, что автор ее не знал, как жутко прозвучат его слова... «Любители Блока, «вы—девушки», кандидатки на должность зубных врачей и дамы замов, секретари, помощники секретарей и так далее, и так далее, как бы вы ни назывались сегодня и как бы вы ни назывались завтра,— «Блока больше нет»... Что же в этой книге? Смертной тоской, невыразительным ужасом и нечленораздельными мольбами в пустое пространство заняты страницы. Разложению нет пределов. ...Зачем Блок напечатал эту книгу: верно, не мог не напечатать, а этим он подписал собственный приговор: «опытнее его больше нет» *).

Суровые слова рецензента оказались страшным пророчеством: Блока действительно—«больше нет». И потрясены мы так потому, что смерть его ощущается нами не как простая случайность, а как подготовленная трагическая развязка, как пятый акт трагедии,

---

*) Журнал «Печать и революция». 1921. Книга первая. Май—июль. Рецензия С. Боброва.

зрителями которой были мы все. И больше всего потому, что перед нами — две смерти, совпавшие во-едино: смерть поэта и смерть человека.

Блок сам издавна подготовлял нас к этой развязке:

Как тяжело ходить среди людей
И притворяться непогибшим,
И об игре трагической страстей
Повествовать еще нежившим.

И, вглядываясь в свой ночной кошмар,
Строй находить в нестройном вихре чувства,
Чтобы по бледным заревам искусства
Узнали жизни гибельной пожар.

Но в словах его мы видели только «трагическую игру» близких нам эмоций. Призывая нас от «бледных зарев искусства» к «пожару жизни», Блок увел нас от подлинного искусства, но не привел нас к подлинной жизни. Он стал для нас трагическим актером, играющим самого себя. Вместо подлинного (и невозможного, конечно) слияния жизни и искусства явилась жуткая, разрушающая и жизнь и искусство, сценическая иллюзия. Мы перестали видеть и поэта, и человека. Мы видели маску трагического актера и отдавались гипнозу его игры. Мы следили за мимикой эмоций, почти не слушая слов. Рыцарь Прекрасной Дамы — Гамлет, размышляющий о небытии — безумный прожигатель жизни, пригвожденный к трактирной стойке и

отдавшийся цыганским чарам—мрачный пророк хаоса и смерти—все это было для нас последовательным, логическим развитием одной трагедии, а сам Блок—ее героем. Поэзия Блока стала для нас эмоциональным монологом трагического актера, а сам Блок—этим загримированным под самого себя актером.

И вот—наступил внезапный конец этой трагедии: подготовленная всем ее ходом сценическая смерть оказалась смертью подлинной...

И мы потрясены—как потрясен зритель, когда на его глазах, в пятом акте трагедии, актер истекает настоящей кровью...

Рампа разрушена. Гамлет—Блок действительно погиб:

> И гибну, принц, в родном краю
> Клинком отравленным заколот.

Мы всегда созерцали Блока, а не смотрели на него—созерцали, как волнующее нас художественное явление. Стихи его мы воспринимали слишком эмоционально, его самого—слишком эстетически. Самый близкий, скрепленный с нами узами глубокого духовного родства—он в то же время оставался для нас самым чужим, самым незнакомым. Блок «ходил среди людей» в ореоле им же созданных эмоций. Он умер зрелым мужем, но в представлении нашем навсегда остался юношей. Представить себе Блока старым так же трудно нам, как

Толстого—представить юношей. И это не случайно. Герои трагедий живут перед нашими глазами один день или несколько дней и гибнут, не успев состариться. Таков закон трагической формы. Трагедия старости всегда рискует быть комичной. Королю Лиру нужен шут, чтобы самому сохранить свой трагический облик.

Двойника своего Блок сам назвал «стареющим юношей»:

Вдруг вижу,—из ночи туманной,
Шатаясь, подходит ко мне
Стареющий юноша (странно,
Не снился ли мне он во сне?)
Знаком этот образ печальный,
И где-то я видел его...
Быть-может, себя самого
Я встретил на глади зеркальной?

Юношеский облик Блока сливался с его поэзией—как грим трагического актера с его монологом. Когда Блок появлялся—становилось почти жутко: так похож он был на самого себя. Какой-то юнга с северного корабля—гибкий и вместе с тем немного неловкий, немного угловатый в своих движениях юноша, порывистый и странно-спокойный, с улыбкой почти детской и вместе с тем загадочной, с голосом грудным, но глухим и монотонным, с глазами слишком прозрачными, в которых точно отсвечивались бледные волны северных морей, с лицом юношески-нежным, но как-будто обожженными лучами полярного сияния...

Мы издали смотрели на него—и не решались говорить о жизни,—хоть был он прост со всеми и как-будто—вопросов ждал... Но зрители молчали,—игру страстей с волненьем наблюдая...

Второе поколение символистов переживает свой моральный кризис, свою трагическую катастрофу. А катастрофа требует жертв. И жертвами всегда бывают прежние властители. Блоку суждено было пасть первой жертвой, потому что был он самым сильным властителем. Устал он быть властителем—стал жертвой. Заметался в смертной тоске—и в речи своей о Пушкине (авторской исповеди, где уже ясно предсказана смерть) говорил мрачно и безнадежно—уже не как властитель своей судьбы, а как жертва: «Пушкина убила вовсе не пуля Дантеса. Его убило отсутствие воздуха... П о к о й и в о л я. Они необходимы поэту для освобождения гармонии. Но покой и волю тоже отнимают. Не внешний покой, а творческий. Не ребяческую волю, не свободу либеральничать, а творческую волю,—тайную свободу. И поэт умирает потому, что дышать ему уж нечем; жизнь потеряла смысл». Жертвой чувствует себя и другой властитель—Андрей Белый,—когда мечется и кричит, требуя тоже «покоя и сосредоточенности»; в своем «Дневнике писателя»—тоже авторской исповеди—надрывно кричит он на всю Россию, думая, что она,

измученная и голодная, услышит его витиеватые литераторские вопли: «Я—болен..... не зовите, больного, меня: дайте мне доболеть в моей самости; дайте бренной, страдающей личности «Белого» опочить вечным сном; и пред смертью своей написать завещание..... Мне не хочется умереть, не сказав основного..... Так стою пред судьбой своей я с горькою гордостью; и сознавая в себе свою силу, чрез голову всех обращаюсь к России с уверенным словом: «Я—нужен тебе! —И я знаю, чем именно нужен!» А Россия молчит—ей не до литературы, не до судьбы Андрея Белого, не до судеб символизма. Не только спасать она не умеет, а и хоронить-то разучилась, устала...

В смерти Блока и в исступленных криках Андрея Белого—судьба целого поколения, судьба всего символизма, изживающего себя среди ужасов нашего железного века. И трагична судьба эта потому, что не случайна она, не обрушилась извне, а давно готовилась и надвигалась изнутри.

Мы теряемся в обступающем нас со всех сторон количестве фактов и событий, не умеем связать их воедино, но чувствуем неразрывную органическую связь между ними. Основных причин, все собой определяющих, не знаем, но видим, что исторические наши судьбы внутренно связаны с символизмом, как принципом духовной культуры. Идеологи символизма, смотревшие на себя, как на миссионеров, как на провоз-

вестников новой истины, и на искусство свое как на мистическое ей служение, сами чувствуют эту связь и не отказываются от нее. Не случайно «скифство» символистов, неслучайно их увлечение «максимализмом», которое иных привело к цензорскому стулу, иных—к идиллической философии перманентного бунта, иных — к антропософии, а иных, как Блока,—к отчаянию и смерти: «жизнь потеряла смысл». Пророки революции—они теперь мрачные ее созерцатели. Белый, среди воплей о своей литературной судьбе, вдруг торжественно заявляет: «мы, гуманисты, философы вольные, и исходящие жалобами на насилие,—мы-то есмы: утонченнейшие насильники, палачи и тираны; государственная монополия мысли есть наше же отражение: «страж порога»; и—да: «большевики»—мы есмы».*)

Блок мучительно и напряженно чувствовал все эти внутренние связи, и себя—в них. Он чувствовал надвигающуюся трагедию своего поколения и свою трагедию, как его властителя,—недаром так часто говорил он о Судьбе, о Роке, о Возмездии. Излюбленным его приемом в статьях было—«сопоставление явлений, взятых из областей жизни, казалось бы, не имеющих между собой ничего общего» («Катилина»). Он ищет аналогий в прошлом, чтобы осмыслить свою эпоху и оправ-

*) «Дневник писателя. Почему я не могу культурно работать.»—«Записки мечтателей», № 2—3. 1921. Стр. 115.

дать свою судьбу. Сопоставляя римскую революцию и стихи Катулла, он говорит языком ученого: «Я убежден, что только при помощи таких и подобных таким сопоставлений можно найти ключ к эпохе, можно почувствовать ее трепет, уяснить себе ее смысл». Но это—не просто «метод исследования»; это — внутренняя потребность, это—прикладной символизм. Лекция Милюкова, убийство Андрея Ющинского в Киеве, знойное лето («так что трава горела на корню»), забастовки железнодорожных рабочих в Лондоне, расцвет французской борьбы в Петербургских цирках, авиация, убийство Столыпина—вот что такое для Блока 1911-ый год. «Все эти факты, казалось бы столь различные, для меня имеют один музыкальный смысл. Я привык (повторяет он свою постоянную мысль) сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных моему зрению в данное время, и уверен, что все они вместе всегда создают единый музыкальный напор» (Предисловие к последней главе поэмы «Возмездие»). Здесь Блок совершенно совпадает с близким ему по духу Ап. Григорьевым, который писал в своих «Скитальчествах»: «Да! исторически живем не «мы как индивидуумы, но живут веяния», которых мы, индивидуумы, являемся более или менее значительными представителями... Отсюда яркий до очевидности параллелизм событий в различных сферах мировой жизни—странные, таинственные совпадения создания Дон-Ки-

хота и Гамлета, революционных стремлений и творчества Бетховена и проч. и проч».

Блок пытливо и тревожно всматривается в события ежедневной жизни, точно предчувствуя, что жизнь эта потребует возмездия и заставит себя выслушать. Недаром самая поэма строится на сопоставлении исторических и семейных событий: жизнь рода — «возмездие истории, среды, эпохи». Переход от напевных анапестов к Пушкинскому ямбу истолкован Блоком тоже в связи с эпохой: «Я думаю, что простейшим выражением ритма того времени, когда мир, готовившийся к неслыханным событиям, так усиленно и планомерно развивал свои физические, политические и военные мускулы, был ямб. Вероятно потому повлекло и меня, издавна гонимого по миру бичами этого ямба, отдаться его упругой волне на более продолжительное время.» Для искусства — опасная мотивировка, но Блоку, изнемогавшему под бременем уплотнившегося до сопоставления фактов символизма, она казалась необходимой, спасительной. К ней прибегает он и для того, чтобы оправдать последний свой шаг — многих ошеломивший, но логически подготовленный и предвещавший развязку: переход от интимной лирики к нарочито-вульгарной, судорожно-крикливой поэме «Двенадцать». Говоря о Катулле, Блок иносказательно говорит о себе: «личная страсть Катулла, как страсть всякого поэта, была насы-

щена духом эпохи; ее судьба, ее ритм и размеры, так же как ритмы и размеры стихов поэта, были внушены ему его временем; ибо в поэтическом ощущении мира нет разрыва между личным и общим; чем более чуток поэт, тем неразрывнее ощущает он «свое» и «не свое»; поэтому, в эпохи бурь и тревог, нежнейшие и интимнейшие стремления души поэта также преисполняются бурей и тревогой.»

Первое поколение символистов одушевлено было пафосом мистического слияния противоречий в один поток символов—поток, в котором тонули люди, вещи и самое искусство. Им не нужны были эти сопоставления фактов—у них не было и не могло быть ощущения реальной эпохи, реальной исторической жизни, как не было и не могло быть ощущения реального человека. Магия символов была принципом культуры. Жизнь должна была истончиться до призрака, чтобы войти в эту систему символов. Вещь признавалась ценной, если «просвечивала» абстракцией—т. е. если не была вещью. И наконец—слово признавалось достойным, если обладало магической силой вызывать мутные, лишенные очертаний образы.

Перед вторым поколением встали роковые вопросы. Подавленная этой отвлеченной культурой жизнь потребовала к себе внимания. Искусство потребовало освобождения от символики смыслов. Вещи взбунтовались—захотели одеться

плотью и быть ощущаемыми. Начался кризис символизма—и как принципа культуры, и как принципа искусства. И Блоку суждено было вынести на себе весь мучительный процесс этого кризиса. Он сам (в том же предисловии к поэме) точно определяет его начало: «1910 год—это кризис символизма, о котором иногда очень много писали и говорили, как в лагере символистов, так и в противоположном. В этом году явственно дали о себе знать направления, которые встали во враждебную позицию и к символизму и друг к другу: акмеизм, эгофутуризм и первые начатки футуризма.» Блок остался в лагере символистов, но вместо блаженной мистической озаренности, которой преисполнено было первое поколение, в душе его является трагическое сознание неслиянности и нераздельности всего — противоречий непримиримых и требовавших примирения». Вместо вдохновенного парения к отвлеченным символам и стремления опрозрачнить жизнь до символа—начинается «сопоставление фактов». Вместо Сведенборга или рядом с ним—обыкновенная уличная газета. Блок вспоминает «ночные разговоры, из которых впервые выросло сознание нераздельности и неслиянности искусства, жизни и политики. Мысль, которую, повидимому, будили сильные толчки извне, одновременно стучалась во все эти двери, не удовлетворяясь более слиянием

всего воедино, что было легко и возможно в истинном мистическом сумраке годов, предшествовавших первой революции, а также — в неистинном мистическом похмелье, которое наступило вслед за нею».

Здесь, в этих ночных разговорах 1911-го года — начало трагической судьбы Блока, начало «возмездия». В недрах самого символизма, из уст самого Блока, явилось осуждение ему, как принципу духовной культуры, как принципу сознания. Мистическое «похмелье» послереволюционного периода отрезвило Блока. Явилось ощущение противоречий — произошел надлом сознания, наложивший отпечаток трагической тревоги на все второе поколение. Образовался разрыв между мистикой и эстетикой, между проблемой миссионерства и проблемой мастерства. Блок начинает чувствовать «толчки извне» — и они становятся все сильнее и настойчивее. За революцией следует война. С этих пор лирический голос Блока начинает звучать сдавленно и мрачно:

Рожденные в года глухие
Пути не помнят своего.
Мы — дети страшных лет России —
Забыть не в силах ничего.

Испепеляющие годы!
Безумья ль в вас, надежды ль весть?
От дней войны, от дней свободы —
Кровавый отсвет в лицах есть.

Место Прекрасной Дамы заступает Россия—начинается период «патриотических» стихотворений, период «скифства.» Трагическое сознание «неслиянности и нераздельности» вступает в новую фазу — делается эстетической темой:

Буду слушать голос Руси пьяной,
Отдыхать под крышей кабака.

. . . . . .

Да, и такой, моя Россия,
Ты всех краев дороже мне.

Цыганские мотивы своеобразно переплетаются с гражданскими—Фет и Полонский с Некрасовым и Никитиным. Лирика Блока возвращается к традициям, от которых вначале он был очень далек:

И опять мы к тебе, Россия,
Добрели из чужой земли.

Но гул разбушевавшейся на завоеванном просторе жизни делается оглушительным—и Блок начинает метаться в новых поисках слияния искусства, жизни и политики. 1918-й год—период его максимализма: статьи «Россия и интеллигенция», поэма «Двенадцать» и книжка о Катилине—римском «большевике», как понимает его Блок. Это—попытка вслушаться в «музыку» Революции, попытка заглушить «личную» свою трагедию и тревогу ревом мирового оркестра. Вместо трагической маски—маска сурового обличителя и проповедника: «Горе тем, кто думает найти в революции исполне-

ние только своих мечтаний, как бы высоки и благородны они ни были. Революция, как грозовой вихрь, как снежный буран, всегда несет новое и неожиданное; она жестоко обманывает многих; она легко калечит в своем водовороте достойного; она часто выносит на сушу невредимыми недостойных; но это — ее частности; это не меняет ни общего направления потока, ни того грозного и оглушительного гула, который издает поток. Гул этот, все равно, всегда—о в е л и к о м..... Жизнь прекрасна. Зачем жить тому народу или тому человеку, который втайне разуверился во всем?... Жить стоит только так, чтобы пред'являть безмерные требования к жизни».

Здесь — последняя попытка Блока найти слияние противоречий, завещанное ему символизмом. Блок становится ритором и софистом Революции. Это так не идет к нему, — но ведь ему надо сорвать с себя маску интимнейшего и нежнейшего поэта, чтобы—под ней оказалась новая маска. Тут должен быть контраст—и Блок меняет голос, меняет слова. Вместо сопоставления фактов—новая попытка слить их воедино, потопить противоречия в символическом потоке Революции: «Не бойтесь разрушения кремлей, дворцев, картин, книг. Беречь их для народа надо; но, потеряв их, народ не все потеряет. Дворец разрушаемый—не дворец. Кремль, стираемый с лица земли,—не Кремль... Что же вы думали? Что революция—идиллия? Что

творчество ничего не разрушает на своем пути? Что народ—пыль? ..... Не вас ли надо будить теперь от «векового сна»?..... Ибо вы мало любили, а с вас много спрашивается, больше чем с кого-нибудь».

Латынь Цицерона, проведенная сквозь традиции религиозно-философского общества. Рыцарь Прекрасной Дамы—в позе трибуна. Революция — «снежная Дева», овеянная музыкой и ветром: «Дело художника, о б я з а н н о с т ь художника —..... слушать ту музыку, которой гремит «разорванный ветром воздух». Является поэма «Двенадцать»—попытка выполнить эту обязанность: окончательно преодолеть трагическое сознание неслиянности искусства, жизни и политики, найти между ними новую мистическую связь. Неожиданно появляющийся в конце Христос должен слить все противоречия в одном Символе. Это—последняя попытка спастись от своей трагической судьбы. Последний возглас умирающего символизма. И как всегда—развязка наступает именно в тот момент, когда герой трагедии думает, что он спасен. Так, Валленштейн, отходя в последний раз ко сну, просит не будить его рано.

Когда художник говорит об «обязанности» — он изменяет искусству. А искусство этого не прощает. И Блоку не удалось спастись—наступило возмездие. За всеми этими суровыми словами трибуна скрывалось предчувствие грядущей, неизбежной смертной тоски. Неда-

ром в книжке о Катилине Блок с таким волнением говорит об Ибсене—т. е. о себе: «Стареющий художник отличается от молодого тем, что замыкается в себе, углубляется в себя. Изменить самому себе художник никак не может, даже если бы он этого хотел. Я говорю об этом вовсе не затем, чтобы оправдывать художника, ненуждающегося в оправдании; да и кощунственно было бы так оправдывать художника, ибо сама эта истина нередко заключает в себе источник личной трагедии для него». Поворот к трагической развязке, уже непоправимой, наступил в самом разгаре максимализма — внезапно и потому жутко, как и должно быть в трагедии: «Перед вечером раздался звонок, вошли незнакомые молодые люди и повезли меня заниматься недобросовестным делом: читать старые и пережитые мною давно стихи на благотворительном вечере в пользу какого-то очень полезного и хорошего предприятия». И вот, перед встревоженной совестью Блока встает фигура Мефистофеля—в облике русского дэнди, «молодого человека», который читает в артистической свои стихи—«популярную смесь футуристических восклицаний с символическими шопотами». После вечера, в темную морозную ночь—именно такую, какие воспевал Блок—молодой человек провожает Блока и рассказывает ему о себе—бесстрастно, беспощадно и цинично, как и подобает Мефистофелю: «Нас—

меньшинство, но мы пока распоряжаемся среди молодежи: мы высмеиваем тех, кто интересуется социализмом, работой, революцией. Мы живем только стихами; в последние пять лет я не пропустил ни одного сборника..... Вы же ведь и виноваты в том, что мы — такие.... Вы отравляли нас. Мы просили хлеба, а вы давали камень». И Блок признается: «Я не сумел защититься; и не хотел; и... не мог».

Этот маленький рассказ—самое жуткое из всего, написанного Блоком. Недаром кончается он знаменательным словом—«возмездие». Это — та же авторская исповедь Белого. Среди возгласов о будущем своем грандиозном романе Белый вдруг видит себя—«утонченнейшим насильником, палачем и тираном» и в тирании марксизма, в государственной монополии мысли—собственное отражение: как властителя дум целого поколения. Среди вслушивания в мистическую музыку Революции и речей «за Катилину» Блок с ужасом видит «узкий и страшный колодезь дэндизма» и на дне его—тоже свое отражение: как властителя чувств. Вместо вожделенного слияния искусства, жизни и политики—жуткое по своей «нераздельности и неслиянности» сопоставление: символизм, максимализм и... дэндизм.

С этого момента творческая воля Блока начинает ослабевать, а тем самым—и воля к жизни, потому что опоры больше не осталось. Он опять замы-

кается в себе, опять размышляет об искусстве и говорит о необходимости «тайной свободы». Очерк его «Призрак Рима и Monte Luca» кончается неожиданным отступлением pro domo sua, неожиданной исповедью: «Мне было бы еще лучше, если б я даже вовсе не записывал воспоминания об этом событии и делился им только с моей спутницей, с которой мы его вместе пережили: оно не было бы запылено знанием о нем третьих лиц. И вот, я записал его однако и имею потребность делиться им с другим. Для чего? Не для того, чтобы рассказать другим что-то занятное о себе, и не для того, чтобы другие услышали что-нибудь, с моей точки зрения, лирическое обо мне; но во имя третьего, что одинаково не принадлежит ни мне, ни другим; оно, это третье, заставляет меня воспринимать все так, как я воспринимаю, измерять все события жизни с особой точки и повествовать о них, как только я умею. Это третье—искусство; я же человек несвободный, ибо я ему служу. Я человек несвободный и хотя состою на государственной службе, это состояние незаконное, потому что я не свободен; я служу искусству, тому третьему, которое от всякого рода фактов из мира жизни приводит меня к ряду фактов из другого, из своего мира: из мира искусства.

Цикл замкнут. Отринуто не только

слияние воедино искусства, жизни и политики, но даже — сопоставление фактов. Искусство провозглашается «третьим», «своим миром». Намечено даже преодоление «лирического обо мне» — открыт путь к классическому, не связанному никакими «обязанностями», свободному в самой своей ограниченности искусству...

Но этот новый путь оказался для Блока уже невозможным. Трагическая катастрофа наступает именно в такие моменты. Валленштейн восклицает:

Ужель в своих я действиях не волен?
Назад вернуться не могу?

. . . . . .

Все тот же я еще и ныне!

А смерть уже готовит ему свой ответ. Очерк Блока кончается задумчивыми словами: «Все теперь так торопятся...» А вдалеке уже слышались страшные шаги Командора:

Настежь дверь. Из непомерной стужи,
Словно хриплый бой ночных часов —
Бой часов: — Ты звал меня на ужин.
— Я пришел. А ты готов?..

К искусству Блок вернуться уже не мог. В том сверхличном плане, в котором говорю я о Блоке, (в плане исторического «возмездия»), не будет оскорбительно для человеческой его памяти — сказать, что издание последних его сборников ощущалось как ослабление творческой воли, надломленной «Двенадцатью»,

а устройство публичных вечеров в Петербурге и в Москве — как упадок воли моральной. Молва связывает его роковое заболевание с поездкой в Москву. Блоку всегда не легко давались эти выступления перед публикой. Но нестерпимо должно было быть ему — видеть себя просто модным поэтом, которого показывает импрессарио; нестерпимо и гибельно было — «заниматься недобросовестным делом: читать старые и пережитые давно стихи». И Мефистофель, но уже в другом, более страшном виде, наверно мучил его... Это было самораспятие,— тоже предсказанное:

Когда в листве сырой и ржавой
Рябины заалеет гроздь,—
Когда палач рукой костлявой
Вобьет в ладонь последний гвоздь,—
Когда над рябью рек свинцовой,
В сырой и серой высоте,
Пред ликом родины суровой
Я закачаюсь на кресте.....

Смерть положила конец. Она сама говорит об этом в стихах Блока:

Говорит смерть:

Когда осилила тревога,
И он в тоске обезумел,
Он разучился славить Бога
И песни грешные запел.

Но, оторопью обуянный,
Он прозревал, и смутный рой
Былых видений, образ странный
Его преследовал порой.

Но он измучился—и ранний
Жар юности простыл—и вот
Тщета святых воспоминаний
Пред ним медлительно встает.

Он больше ни во что не верит,
Себя лишь хочет обмануть,
А сам—к моей блаженной двери
Отыскивает вяло путь.

С него довольно славить Бога—
Уж он—не голос, только—стон.
Я отворю. Пускай немного
Еще помучается он.

1910-ый год был для Блока годом трех смертей: Комиссаржевской, Врубеля и Толстого.

Последние годы для нас — годы смертей неисчислимых...

Но где-то между этими годами или до них скрываются ведь года рождений, нам еще не явленных.

Жизнь продолжается, а вместе с ней—и Возмездие Истории.

Б. Эйхенбаум.

В. ЖИРМУНСКИЙ.

ПОЭЗИЯ АЛЕКСАНДРА БЛОКА

Поэзия Александра Блока.

I.

7 августа 1921 года скончался Александр Блок...

Говорить о поэте над свежей могилой, когда не притупилась еще боль этой внезапной и для всех нас—такой личной утраты, не дело объективного историка. Но по отношению к поэзии Блока—по крайней мере для людей нашего поколения, воспитанных на Блоке, радовавшихся и болевших его песнями—интимное и личное посвящение в его поэзию дает сознание какой то объективной и сверхличной правоты, когда словами, по необходимости внешними и холодными, мы говорим об историческом значении его явления среди нас. В этом отношении мы знаем больше, чем будущий историк, который подойдет извне к пережитому нашими современниками, и будет рассказывать «потомству» о творчестве последнего поэта-романтика,

Чтобы по бледным заревам искусства
Узнали жизни гибельный пожар...

То новое и творческое переживание жизни, которое определило собой раз-

витие поэзии Блока, его жизненный путь и поэтическую миссию — было живое сознание присутствия в мире бесконечного, божественного, чудесного. Это сознание окрашивает собой все его поэтические переживания, придает им новый смысл, как бы новое измерение, необычную, иррациональную, таинственную глубину. Жизненный путь поэта оно превращает в религиозную трагедию, в которой каждый новый шаг — приближает или отдаляет от божественной цели, где за «падением» следует «возмездие», и силы небесные борются с силами демоническими за спасение души человека. С этой религиозной точки зрения Блок говорит о своем жизненном пути во многих «покаянных», автобиографических стихотворениях последнего периода. Этим судом он судит, как поэт, свое прошлое и настоящее:

Когда осилила тревога,
И он в тоске обезумел,
Он разучился славить Бога
И песни грешные запел.

Но, оторопью обуянный,
Он прозревал, и смутный рой
Былых видений, образ странный
Его преследовал порой...

...С него довольно славить Бога —
Уж он — не голос, только — стон...

«Слова поэта — дела его». По отношению к поэту-романтику, который не хочет быть только автором красивых

стихов, «стихотворных дел мастером», который в стихах проповедует или исповедуется, молится, кощунствует или плачет, это утверждение остается незыблемым. Когда нибудь биографы, вероятно, откроют и напечатают «Переписку Александра Блока», этого самого скромного и самого скрытного в своей личной жизни поэта, и будущий историк расскажет нам внутреннюю биографию, «трагедию отречения» последнего романтика. Но независимо от этого, даже сейчас для нас совершенно ясно, что без веры в реальность бывшего Блоку, как поэту, видения, стихи его покажутся фантастическим вымыслом, романтической сказкой, игрой болезненного и необузданного воображения; таким они казались в свое время шем первым читателям, которые отвергали в них «оригинальничанье» и «вычуру» непонятного «декаденша», такими будут казаться, и притом—может быть—в недалеком будущем, новым поколениям поэтов и читателей, преодолевших в себе романтический мистицизм. В лирической драме «Незнакомка» эта двойственность оценки явления мистической жизни—для поэта, и для «толпы»—показана Блоком особенно ясно...—«Господа! Молчание! Наш прекрасный поэт прочтет нам свое прекрасное стихотворение, и, надеюсь, опять о прекрасной даме...» «Хорошо, милочка. Я буду звать вас: Мэри. В вас есть некоторая эксцентричность, не правда ли?» Это—в одном плане, бытовом, реальном,

которыи, однако, отвергается поэтом, как «мнимая действительность», как иллюзорная жизнь. Но в иной реальности совершается главное событие внутренней жизни поэта, единственно важное для него и единственно реальное, чем он определяет свою поэтическую и жизненную судьбу, и об этом реальнейшем поэт говорит только в символе и иносказании:

— Протекали столетья, как сны.
Долго ждал я тем на земле.—
— Протекали столетья, как миги.
Я звездою в пространствах текла.

— Ты мерцала с твоей высоты
На моем голубом плаще.—
— Ты гляделся в мои глаза.
Часто на небо смотришь ты?

И если мы скажем поэту романтику, не поверив в реальность этих поэтических символов, вместе с простым, немудреным рыцарем Бертраном («Роза и Крест»): «Ты мне сказки опять говоришь», он ответит, как поэт Гаэтан: «Разве в сказках не может быть правды?»

Верь, друг мой, сказкам: я привык
Вникать в чудесный их язык
И постигать в обрывках слов
Туманный ход иных миров...

Блок—поэт любви. Но любовь для него—не простое волнение чувства, не естественная смена переживаний, печальных и радостных. «Любовь—познанье тайны бытия», «мы только бодрствуем, когда

мы любим», так говорит немецкий поэт-романтик, родственный Блоку по настроению. В творчестве Блока было именно так: любовь является тем индивидуальным переживанием, которое открывает поэту объективный, сверхличный смысл жизни, ее божественную тайну, которое служит как бы источником богопознания и определяет собой направление жизненного пути поэта и содержание его песен. Искание настоящей, единственной любви—вот путь романтически влюбленного; поэтический образ Дон Жуана в истолковании романтиков (Гофмана, Альфреда де Мюссе в поэме «Намуна», Алексея Толстого и др.)—наиболее яркий пример такого искателя. Романтический Дон Жуан — не грубый чувственник, меняющий возлюбленную в погоне за наслаждением ради наслаждения; это—юноша, романтически влюбленный в образ единственной возлюбленной, когда то пригрезившийся его душе. Этот образ, всегда зовущий и единственно желанный, он ищет в каждой любимой женщине и после каждой встречи должен снова искать и обманываться, вечно неудовлетворенный, навсегда отравленный единым, бесконечным и неисполнимым желанием,—изменник от слишком глубокой и изначальной верности своей первой, предвечной любви. В стих. «Шаги командора» Блок дает свое истолкование романтического Дон Жуана—в час, когда приближается возмездие для изменившего единственной возлюбленной:

... Холодно и пусто в пышной спальне,
Слуги спят, и ночь глуха.
Из страны блаженной, незнакомой, дальней
Слышно пенье петуха.

Что изменнику блаженства звуки?
Миги жизни сочтены.
Донна Анна спит, скрестив на сердце руки,
Донна Анна видит сны...

... В час рассвета холодно и странно,
В час рассвета—ночь мутна.
Дева Света! Где ты, Донна Анна?
Анна! Анна!—Тишина...

Уже в последних стихах (в III томе) Блок выразил настроение романтического Дон Жуана в поэтической формуле:

И в сердце первая любовь
Жива к единственной на свете...

И он же определил земной жребий «изменника», скитальца, плененного несбыточным желанием—

Опять—любить ее на небе
И изменить ей на земле...

Ее он призывает в конце своего пути из глубины «унижения»,—как единственный светлый образ жизни, как единственное оправдание поэта, и к ней одной обращены его покаянные стихи:

Простишь ли мне мои мятели
Мой бред, поэзию и мрак?

В таком понимании романтическая любовь перестает уже быть отдельным

мотивом в ряду других поэтических мотивов. Она намечает основное направление религиозного развития поэта, и становится, тем самым, определяющим фактором в истории его поэтического творчества.

II.

Путь поэта намечается перед нами, как путь познания жизни через любовь. Его крайние вехи—религиозная лирика «Стихов о Прекрасной Даме» и цыганские мотивы последних лет, Вл. Соловьев, как первый учитель,—и Аполлон Григорьев, как спутник и друг на конце жизненного пути. В смене символических образов возлюбленной в поэзии Блока запечатлелись различные ступени этого интимно-личного религиозного и жизненного опыта.

Юношеская лирика Блока полна романтических предчувствий первой, еще загадочной любви. Вечерние сумерки, голубые туманы, прозрачные зори, клочек небесной лазури сквозь весенние тучи—и первые невнятные зовы бесконечного и таинственного, заглянувшего в душу поэта вместе с весенним томлением и предрассветным ожиданием (Ante lucem):

Сумерки, сумерки вешние,
Хладные волны у ног,
В сердце—надежды нездешние,
Волны бегут на песок.

Отзвуки, песня далекая,
Но различить — не могу.
Плачет душа одинокая
Там, на другом берегу...

Первое видение романтической любви — образ нездешней Возлюбленной. Любимая является поэту в неземном, таинственном озарении; она — «Прекрасная Дама», «Царевна-Невеста», «Закатная, Таинственная Дева», «Владычица Вселенной», «Величавая вечная Жена». Поэт называет ее (всегда с большой буквы) — Лучезарной, Ясной, Светлой, Златокудрой, Недостижимой, Святой. Он — рыцарь-певец, склоненный в смиренном ожидании перед образом Мадонны, хранящий «завет служенья Непостижной»:

Бегут неверные дневные тени.
Высок и внятен колокольный зов.
Озарены церковные ступени,
Их камень жив — и ждет твоих шагов.

Ты здесь пройдешь, холодный камень тронешь,
Одетый страшной святостью веков,
И может быть, цветок весны уронишь
Здесь в этой мгле, у строгих образов...

В юношеских стихах Блок — ученик Вл. Соловьева, поэт вечно-женственного, религиозного начала любви. «Стихи о Прекрасной Даме» полны таинственного

ожидания явления Вечно-Женственного, нисхождения божественной любви. Эсхатологические чаяния, определившие собой возрождение мистического чувства в русской поэзии начала нового века (напр. у Андрея Белого, Мережковского и др.) принимают здесь вид взволнованного предчувствия какого то нового и глубоко личного откровения Божественного в любви:

Все виденья так мгновенны—
Буду ль верить им?
Но Владычицей вселенной,
Красотой неизреченной
Я, случайный, бедный, тленный,
Может быть, любим.

Мистические предчувствия явления Божественного в любви («теофании») сближают Блока не только с лирикой Вл. Соловьева, но через Соловьева, а, может быть, и непосредственно—с «Гимнами к Ночи» немецкого романтика Новалиса и «Новой Жизнью» Данте. Но рядом с верой в реальность божественного видения, уже в стихотворении, открывавшем первый сборник, в стихах современного поэта звучат слова сомнения и страха, не как признаки неверия, но как выражение человеческой слабости, бессилия перед чудесным даром, и намечается возможность измены предвечной Возлюбленной и весь дальнейший путь развития поэта.

Предчувствую Тебя. Года проходят мимо.—
Все в облике одном предчувствую Тебя.
Весь горизонт в огне—и ясен нестерпимо,
И молча жду,—тоскуя и любя.
Весь горизонт в огне и близко появленье,
Но страшно мне: изменишь облик Ты,
И дерзкое возбудишь подозренье,
Сменив в конце привычные черты.
О, как паду—и горестно и низко,
Не одолев смертельныя мечты!
Как ясен горизонт! И лучезарность близко.
Но страшно мне: изменишь облик Ты.

«Нечаянная радость», второй сборник стихов (вошел впоследствии в состав II книги), развивается под знаком этой двойственности. Поэт находится на «распутьи». Образ небесной Возлюбленной отодвинулся в прошлое, покрылся туманом. Из мира таинственных предчувствий и видений поэт вступает в земную жизнь. В его стихах появляются мотивы «современости»—ночной город, залитый электрическим светом, шум ночных ресторанов и лица земных женщин. Отблесков неземного видения он ищет в этой жизни, смутно прозревая в ней иную, более реальную действительность:

В кабаках, в переулках, в извивах,
В электрическом сне наяву
Я искал бесконечно красивых,
И бессмертно влюбленных в молву...

Случайная встречная на улицах ночного города превращается в таинственную Незнакомку, в чертах которой поэт прозревает свою единственную возлюбленную:

...И каждый вечер в час назначенный,
(Иль это только снится мне?)
Девичий стан, шелками схваченный,
В туманном движется окне.

И, медленно пройдя меж пьяными,
Всегда без спутников, одна,
Дыша духами и туманами,
Она садится у окна.

И веют древними поверьями
Ее упругие шелка,
И шляпа с траурными перьями,
И в кольцах узкая рука...

На этой ступени развития романтического сознания появляется впервые та двойственность в восприятии жизни, которая нашла себе наиболее законченное выражение в лирической драме «Незнакомка» (ср. приведенный выше пример). Теперь каждое стихотворение Блока развивается в двух различных планах: первый план—бытовой, реальный, «действительность», второй план—сверхреальный, в котором происходят душевные события, единственно для поэта

важные и интересные. Так, памятное всем стихотворение «В ресторане» *) рассказывает о случайной и с житейской точки зрения незначительной встрече—поэт видит в загородном ресторане незнакомую женщину, посылает ей розу, встречает дерзким взором ее негодующий взор и т. д.; но вот, внезапно, незначительное происшествие получает углубление в иную действительность, когда за чертами незнакомой женщины поэту показывается видение единственной Возлюбленной, когда то пригрезившейся его душе, образ таинственной Незнакомки:

...Ты рванулась движеньем испуганной птицы,
Ты прошла, словно сон мой легка...
И вздохнули духи, задремали ресницы,
Зашептались тревожно шелка...

Вот почему рассказ о «ресторанной встрече» начинается взволнованными словами, эмфатически подчеркивающими ее исключительную значительность: «Никогда не забуду» (он был, или не был, этот вечер...»). Вот почему обращение поэта к неизвестной выделено романтически торжественным зачином:

Я послал тебе черную розу в бокале
Золотого, как небо, Аи...

*) Ср. более подробно в статье того же автора, «Два направления современной поэзии» («Жизнь Искусства», № 339-40).

Романтическое «двоемирие», знакомое нам по сказочным новеллам Гофмана, имеет свои художественные законы. С высоты мистического воодушевления земная действительность кажется поэту иллюзорной, нереальной: романтическая ирония искажает эту действительность в безобразный гротеск. Так,—в описании дачной местности под Петербургом, которым открывается баллада о «Незнакомке» или трактира и литературного салона в лирической драме того же названия:

...Вдали, над пылью переулочной,
Над скукой загородных дач,
Чуть золотится кренделЬ булочной,
И раздается детский плач...

...Над озером скрипят уключины,
И раздается женский визг,
А в небе, ко всему приученный,
Бессмысленно кривится диск...

С другой стороны, с точки зрения бытовой повседневности, само мистическое прозрение поэта подвержено сомнению, и видение Незнакомки является только поэтической иллюзией, игрой воображения, может быть—сонной грезой (ср. такие выражения, характерные для колебаний чувства реальности: «Иль это только «с н и т с я» мне?» «Ты прошла, словно «с о н» мой, легка...», «он был, или не был, этот вечер...» и т. п.). Сам поэт наполовину поддается искушению посмотреть на свои видения, как на сонную грезу или пьяный бред:

Из хрустального тумана,
Из невиданного «сна»,
Чей то образ, чей то странный...
(«В кабинете ресторана»
«За бутылкою вина»)...

Баллада о «Незнакомке» и лирическая драма того же названия окружают чудесное видение единственной возлюбленной обстановкой ночного кабака и мотивируют его постепенно надвигающимся на поэта опьянением:

...И каждый вечер друг единственный
В моем стакане отражен
И влагой терпкой и таинственной,
Как я, смирен и оглушен...

Как в рассказах Гофмана и Эдгара По, черты небесной Возлюбленной сквозят из нарастающего опьянения поэта, которое разрушает обычные грани дневного сознания:

...И перья страуса склоненные
В моем качаются мозгу,
И очи синие, бездонные
Цветут на дальном берегу...

Но для поэта-романтика опьянение лишь приподняло завесу сознания, лишь приоткрыло путь из мира иллюзий в мир реальности:

Ты право, пьяное чудовище!
Я знаю: истина в вине...

Начиная с периода Незнакомки мы замечаем в поэтическом развитии Блока те новые факты, которые, с какой то

высшей религиозно-нравственной точки зрения, оцениваются самим поэтом, как религиозный грех, как отпадение, измена юношескому образу предвечной любви. Но именно в это время творчество Блока постепенно выходит из своей молитвенной неподвижности, созерцательной чистоты, обогащается сложным, противоречивым и хаотическим содержанием земной жизни, страдающей и грешной, и именно к этому времени относятся его высшие поэтические достижения. Выход в жизнь, слияние с творчески-преизбыточной стихией жизни через яркое и страстное любовное переживание—вот основная тема новых стихов (сборник «Земля в снегу», вошедший в состав II книги):

О, весна без конца и без краю—
Без конца и без краю мечта!
Узнаю тебя, жизнь! Принимаю!
И приветствую звоном щита!..

. . . . . .

...И встречаю тебя у порога—
С буйным ветром в змеиных кудрях,
С неразгаданным именем Бога
На холодных и сжатых губах...

В сущности основное устремление души поэта осталось неизменным: как и в юношеских стихах—ожидание чуда, искание бесконечного, выход за грани повседневного сознания. Изменилось только направление этих романтических стремлений — от чистейшей и непорочной

любви к небесной Возлюбленной, к ласкам земной подруги, грешной и страстной. Образ небесной Возлюбленной теперь исчезает. Снежная Дева, Фаина, Валентина, Кармен намечают дальнейшие этапы в истории романтической любви:

Их было много. Но одною
Чертой соединил их я,
Одной безумной красотою,
Чье имя: страсть и жизнь моя...

Эти образы роднит одно: в переживании любовной страсти, в поцелуях и объятиях земных возлюбленных поэт ищет мгновений экстаза, самозабвения, страстного исступления. Только бесконечная напряженность страстного чувства увлекает его — не повседневности любви — как выход за пределы обычной жизни, в мир вдохновения и бреда, мистического опьянения страстным переживанием.

Под ветром холодные плечи
Твои обнимать так отрадно:
Ты думаешь — нежная ласка,
Я знаю — восторг мятежа!

И теплятся очи, как свечи
Ночные, и слушаю жадно —
Шевелится страшная сказка,
И звездная дышет межа...

Меняется весь «ландшафт души» поэта: вместо прозрачных весенних зорь и золотистой лазури, сопровождавшей явление небесной возлюбленной — «звонкая» снежная вьюга, «буйный ветер», «опаляю-

щий» лицо, «пожар мятели белокрылой», обезумевшая тройка, уносящая поэта и его возлюбленную над открытыми темными «безднами», в «снежную ночь»:

И над твоим собольем мехом
Гуляет ветер голубой...

Безмерность в переживании любовного экстаза придает лирике Блока в это время («Земля в снегу», «Ночные часы») невиданную еще в русской поэзии смелость и иррациальность построения — как бы ощущение присутствия творческого довременного хаоса, освобожденных космических сил, из ночного «страшного» мира наплывающих на поэта и затопляющих узкую область светлого дневного сознания.

...В легком сердце — страсть и беспечность,
Словно с моря мне подан знак.
Над бездонным провалом в вечность,
Задыхаясь летит рысак.

Снежный ветер, твое дыханье,
Опьяненные губы мои..,
Валентина звезда, мечтанье!
Как поют твои соловьи...

Страшный мир! Он для сердца тесен»!
В нем — твоих поцелуев бред,
Темный морок цыганских песен,
Торопливый полет комет!

Любовная лирика последнего периода приводит Блока от Вл. Соловьева к Апол-

лону Григорьеву и цыганскому романсу. Однако из всего предшествующего ясно, что мы имеем в творчестве Блока не простую «канонизацию цыганской песни», т. е. младшей литературной линии и ее своеобразных тем, до сих пор остававшихся вне поэзии «высокого стиля», но сложное претворение этих родственных поэту мотивов с помощью приемов романтического искусства и мистического переживания жизни. С цыганским романсом Блока породнили стихийный разгул страсти, ее восторги и печали; однако, не просто—широта разгула и удали, но те «запредельные» звучания, которые впервые подслушал в них Аполлон Григорьев («Борьба», «Импровизации» странствующего романтика» и др.), и которые вдохновили Достоевского на сцену кутежа Димитрия Карамазова с Грушенькой в Мокром. Таинственно манящее и влекущее в страстном любовном переживании, мистические порывы и взлеты вдохновения соединяются с ощущением греха и страдания, тоски и потерянности; но в самом грехе и страдании, в самом образе возлюбленной-грешницы—что то манящее и влекущее и обещающее еще неведомые и невозможные наслаждения, как выход за грани повседневности:

Неверная, лукавая,
Коварная,—пляши!
И будь навек отравою
Растраченной души.

С ума сойду, сойду с ума,
Безумствуя, люблю,
Что вся ты—ночь, и вся ты—тьма,
И вся ты—во хмелю...

Что душу отняла мою,
Отравой извела,
Что о тебе, тебе пою,
И песням—нет числа!..

В своих последних стихах, включенных во второе и третье (посмертное) издание III книги, Блок—поэт пьяной, угарной, цыганской любви и все более тяжелого и безнадежного похмелья. Вместо восторженных взлетов первых страстных стихов—все усиливающееся, гнетущее сознание душевной разорванности и падения. Падение и грех вскрываются поэту с полной ясностью в своем страшном религиозном смысле, как «глубины сатанинские»:

Не таюсь я перед вами,
Посмотрите на меня:
Я стою среди пожарищ,
Обожженный языками,
Преисподнего огня...

Страсть становится мукой, унижением, из которого душа поэта ищет спасения «на синий берег рая», но которое снова увлекает в свою бездну—уже против воли:

О, нет! Я не хочу, чтоб пали мы
с тобой
В объятия страшные! Чтоб долго
длились муки,

Когда — ни расплести сцепившиеся руки,
Ни разомкнуть уста — нельзя во тьме ночной!

Я слепнуть не хочу от молньи грозовой,
Не слушать скрипок вой (неистовые звуки!)
Ни испытать прибой неизреченной скуки,
Зарывшись в пепел твой горящей головой...

. . . . . .

Но ты меня зовешь! Твой ядовитый взгляд
Иной пророчит рай! — Я уступаю, зная,
Что твой змеиный рай — бездонный скуки ад.

Сознание душевного унижения, греха и падения проходит сквозь все последние стихи (ср. в особенности «Унижение», «Черная Кровь» — вообще, отделы «Страшный мир» и «Возмездие»), — но в самом падении — взлеты мистически страстных восторгов, дающих болезненное опьянение бесконечным:

Даже имя твое мне презренно,
Но, когда ты сощуришь глаза,
Слышу — воет поток многопенный,
Из пустыни подходит гроза...

Снова всплывает в воспоминании образ нездешней возлюбленной («Ты помнишь первую любовь, и зори, зори, зори?»), но

теперь карающий «отступника», угрожающий близким «возмездием», или поздним раскаянием («Шаги командора»):

...Что теперь твоя постылая свобода,
Страх познавший Дон-Жуан?..
...Что изменнику блаженства звуки?
Миги жизни сочтены...

Из глубины падения поэт опять взывает к детскому видению чистейшей и непорочной любви («О, миг непродажных лобзаний! О, ласки некупленных дев!»). В покаянных, автобиографических стихах встает перед нами образ единственной возлюбленной:

...Летели дни, крутясь проклятым роем..,
Вино и страсть терзали жизнь мою...
И вспомнил я тебя пред аналоем,
И звал тебя, как молодость свою,

Я звал тебя, но ты не оглянулась,
Я слезы лил, то ты не снизошла.
Ты в синий плащ печально завернулась,
В сырую ночь ты из-дому ушла...

Но эти воспоминания остаются уже далекими и бесплодными для настоящего. Все чаще поэт говорит о жизни «пустынной», «ненужно прожитой», «глухой и безумной», «безумной и бездонной».

И стало беспощадно ясно —
Жизнь отшумела и прошла...

Безнадежная пустота и скука, как тяжелое похмелье, сменяют безмерные восторги и страдания прошлых лет. Наступает «седое утро», а за ним — «день жестокий, день железный»

О, как я был богат когда то,
Да все—не стоит пятака,
Вражда, любовь, вино и злато,
А пуще—смертная тоска...

Отвращение к прошлому и безнадежность в будущем, а в настоящем — та безъисходная печаль и скука, та «ацедия», о которой говорили старинные религиозные писатели, или употребляя более новые и менее значительные аналогии— «мировая скорбь» или Бодлеровский «сплин»—постепенно овладевают поэтом, как некая метафизическая болезнь души, «таинственно и неуклонно снедающий меня недуг» (ср. особенно «Пляски смерти», «Жизнь моего приятеля» в отделе «Страшный Мир»).

Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.
Живи еще хоть четверть века—
Все будет так. Исхода нет.

Умрешь — начнешь опять сначала,
И повторится все, как встарь:
Ночь, ледяная рябь канала,
Аптека, улица, фонарь.

Быть может, самое глубокое выражение этой последней ступени в развитии поэта-романтика дает стихотво-

рение «К Музе», знаменательно предпосланное III книге. Здесь Муза и возлюбленная сливаются в одном образе, интимный и личный опыт любовного переживания расширяется в сверхличное истолкование вопроса о смысле жизни, познаваемой через любовь. По глубине и мощи трагического ощущения жизни Блок приближается здесь к наиболее зрелым стихотворениям Тютчева, посвященным его трагической «последней любви» (ср. словесное совпадение — Тютчев: «Есть и в моем страдальческом застое...», Блок:

«Есть в напевах твоих сокровенных...»
Роковая о гибели весть,
Есть проклятье заветов священных,
Поруганье счастия есть.
И такая влекущая сила,
Что готов я твердить за молвой,
Будто ангелов ты низводила,
Соблазняя своей красотой...
...Я не знаю, зачем на рассвете,
В час, когда уже не было сил,
Не погиб я, но лик твой заметил,
И твоих утешений просил?...
...И коварнее северной ночи,
И хмельней золотого Аи,
И любови цыганской короче
Были страшные ласки твои.
И была роковая отрада,
В попиранье заветных святынь,
И безумная сердцу услада—
Эта горькая страсть, как полынь!..

В чем источник трагического в этом стихотворении, глубочайшей разорванности и отчаяния в самой любовной страсти? В таких словах говорит не простое, обычное страдание любви, но безмерно углубленное душевное мучение, религиозная болезнь какой то особенной остроты. «Страшные ласки» возлюбленной (вспомним еще: «страшная сказка», «страшный мир», «объятья страшные»), «попранье заветных святынь», «красота» — не как радость, а как «проклятье» («все проклятье твоей красоты!») — все это открывает перед нами особый мир переживаний, о которых яснее всех говорит Достоевский, как призванный истолкователь мистической жизни современного человека.

«Красота — это страшная и ужасная вещь! Страшная, потому, что неопределенная, а определить нельзя, потому что Бог задал одни загадки. Тут берега сходятся, тут все противоречия вместе живут!...Красота! Перенести я потом не могу, что иной, высший даже сердцем человек и с умом высоким, начинает с идеала Мадонны, а кончает идеалом Содомским. Еще страшнее, кто уже с идеалом Содомским в душе не отрицает и идеала Мадонны, и горит от него сердце его, во истину горит как и в юные беспорочные годы. Нет, широк человек, слишком даже широк,я бы сузил. Чорт знает, что такое даже, вот что! Что уму представляется позором, то сердцу—сплошь красотой. В Содоме ли

красота? Верь, что в Содоме она и сидит для огромного большинства людей—знал ли ты эту тайну или нет? Ужасно, что красота не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердце людское».

В этих словах Достоевского раскрывается наиболее глубокое религиозное истолкование трагической поэзии Александра Блока. Что завело поэта Прекрасной Дамы на такие пути, от «идеала Мадонны» привело его к «идеалу Содомскому?» Мистическая жажда бесконечного, искание небывалых, безмерных по своей интенсивности переживаний, мгновений экстаза—пусть в грехе и страдании, однако сохраняющих или обещающих тот «привкус бесконечного» (goût de l'Infini), без которого обыденная жизнь кажется однообразной и бессодержательной в своих простых и скромных страданиях и радостях. В этом смысле, как было уже сказано, взволнованное предчувствие явления Божественного в чистой и непорочной юношеской любви порождается тем же устремлением, как страстные и грешные увлечения последних лет. «В Содоме ли красота?» И там и здесь поэт-романтик является искателем бесконечного счастья.

Что счастье? Вечерние прохлады,
В темнеющем саду, в лесной глуши?
Иль мрачные, порочные услады
Вина, страстей, погибели души?

Этот «духовный максимализм» романтика - индивидуалиста возникает из ощущения бесконечности души человеческой, ее неспособности удовлетвориться ни чем конечным и ограниченным. Душа, отравленная безмерными желаниями, ищет переживаний бесконечных, единственно способных насытить ее мистический голод. Безмерная требовательность к жизни, искание небывалого и чудесного делает безвкусной простую, обыденную действительность. Опустошенность повседневного существования, тяжелое похмелье, «глухая тоска без причины и дум неотвязный угар» неизбежно следуют за мучительными взлетами страстного чувства.

Эпоха романтизма начала XIX века имела это сознание бесконечности души человеческой, для которой нет насыщения на земле, эту безмерную требовательность к жизни, при внутреннем бессилии найти удовлетворение пробудившемуся религиозному сознанию. От богоборчества, разочарования и религиозного отчаяния Байрона до религиозного смирения и болезненного отречения от личной воли и личного счастья обращенных к мистическому мировоззрению средневековой церкви немецких романтиков возможны разные ступени в истории романтического «максимализма». В любовной лирике Альфреда де Мюссе, в особенности же Клеменса Брентано, во многих отношениях более других своих

современников родственного Блоку [1]), мы находим те же знакомые формы романтической разорванности между «идеалом Мадонны» и «идеалом Содомским». Но ближе всех к этой религиозной проблеме подошел Достоевский, как бы предсказавший в своем творчестве явление—Блока: в его романах, как и в стихах современного поэта, нашла себе выражение народная русская стихия — эта безмерность творческих порывов русской народной души, «забвение всякой мерки во всем», тот «максимализм духа», для которого все ограниченное и обусловленное в процессе временной жизни—только преграда для безусловной и безначальной жажды творческой свободы и самоутверждения. «Нет, широк человек, слишком даже широк, я бы сузил... Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы—сердце людское».

III.

В годы, последовавшие за первой революцией, когда для многих стало ясно, что в судьбе России приближаются решительные дни, сложились стихотворения Блока, посвященные «Родине».

---

1) Ср. в особенности развитие у Брентано темы Манон («прекрасной грешницы») и мотива «радости-страдания». Изора в лирической драме «Роза и крест»—романтическая Манон: интересующихся этим вопросом отсылаем к нашей книге «Религиозное отречение в истории романтизма». Москва, 1919 г.

«Стихи о России» стоят в традиции религиозного течения русской общественной мысли, Хомякова, Тютчева, Достоевского, Вл. Соловьева. Не политические судьбы родной страны волнуют поэта, но религиозное спасение ее живой души — божественное призвание, предначертанный путь, победы и поражения на этом пути — как и свою судьбу поэт оценивал, как религиозную трагедию, как борьбу за божественное призвание человеческой личности. Но от своих предшественников Блок отличается тем, что к судьбе России он подходит не как мыслитель — с отвлеченной идеей, а как поэт — с интимной любовью. Россия для него — возлюбленная, и, как меняются черты возлюбленной в его поэзии — от образа Прекрасной Дамы до образа Музы последних стихов — так и ощущение родины находит себе выражение в меняющихся символах романтической любви. Сперва, как невеста, жена или мать, она напоминает своими просветленными чертами небесную Возлюбленную:

...Вот она — с хрустальным звоном
Переполнила надежды,
Светлым кругом обвела...
...Это — легкий образ рая,
Это — милая твоя...

В стихах «На поле Куликовом» — небесная Возлюбленная, Божия Мать охраняет спящих воинов:

...Перед Доном темным и зловещим,
Средь ночных полей,

Слышал я Твой голос сердцем вещим
В крике лебедей,..
И когда, на утро, тучей черной
Двинулась орда,
Был в щите Твой лик нерукотворный
Светел навсегда...

Но уже давно Возлюбленная — Родина приняла в поэзии Блока другие черты. Он подсмотрел в ней то буйное, хаотическое, восторженно-страстное, хмельное, что видилось ему одновременно в чертах Фаины или Кармен. Уже в стихах «На поле Куликовом» появляются эти новые мотивы:

...Наш путь—степной, наш путь —
в тоске безбрежной,
В твоей тоске, о Русь!
И даже мглы—ночной и зарубежной—
Я не боюсь...
...Летит, летит степная кобылица
И мнет ковыль...
И нет конца! Мелькают версты,
кручи...
Остановись!..
...Покоя нет! Степная кобылица
Несется вскачь!

Как отречение вполне сознательное от юношеской славянофильской мечты о России, как о богоизбранной невесте, благочестивой деве («Святая Русь») звучат слова поэта в стихотворении «Новая Америка»:

...Там прикинешься ты богомольной,
Там старушкой прикинешься ты,

Глас молитвенный, звон колокольный
За крестами — кресты да кресты...
Только ладан твой синий и росный
Просквозит мне порою иным...
Нет, не старческий лик и не постный
Под московским платочком цветным!..
Сквозь земные поклоны, да свечи,
Ектеньи, ектеньи, ектеньи —
Шопотливые, тихие речи,
Запылавшие щеки твои...

Как пророчество о будущем, появляется теперь этот новый образ Возлюбленной — России: «пьяная Русь» («будут слушать голос Руси пьяной, отдыхать под кровлей кабака»), «роковая, родная страна», «разбойная краса»:

...Тебя жалеть я не умею,
И крест свой бережно несу...
Какому хочешь чародею
Отдай разбойную красу,
Пускай заманит и обманет,—
Не пропадешь, не сгинешь ты...
И лишь забота затуманит
Твои прекрасные черты...

В этой последовательности образов стоит поэма «Двенадцать», посвященная октябрьской революции. В партийных спорах наших дней эта поэма слишком часто цитировалось: одни поспешили причислить автора к своим, другие, — грозили ему отлучением, как отступнику. Между тем поэма «Двенадцать» дает лишь последовательное заверше-

ние самых существенных элементов творчества Блока. С политикой, партийными программами, боевыми идеями и т. д. она, как и все творчество поэта, не имеет никаких точек соприкосновения; ее проблема — не политическая, а религиозно-нравственная, — и в значительной степени индивидуальная, не общественная, и только с религиозной точки зрения можно произнести суд над творческим замыслом поэта. И здесь, как это ни покажется странным на первый взгляд, речь идет прежде всего не о политической системе, а о спасении души — во первых, красногвардейца Петрухи, так неожиданно поставленного поэтом в художественный центр событий поэмы, затем — одиннадцати товарищей его, наконец, — многих тысяч им подобных, всей бунтарской России — ее «необъятных просторов», ее «разбойной красы».

Конечно, «старый мир», и его представители, «товарищ-поп», «писатель-витии», «барыня в каракуле» и «буржуй, как пес, голодный», не пользуются художественной симпатией автора. В этом сказывается его духовный максимализм, стихийное отрицание сложившегося, окаменевшего бытового уклада частной и общественной жизни, та жажда безмерного и безусловного, о которой мы говорили выше. Напомним стихи 1908 года, обращенные поэтом к читателю:

Ты будешь доволен собой и женой,
Своей конституцией куцой,

А вот у поэта—всемирный запой,
И мало ему конституций!

Пускай я умру под забором, как пес,
Пусть жизнь меня в землю втоптала,—
Я верю: то Бог меня снегом занес,
То вьюга меня целовала!

Конечно, он сумел подслушать в революции какие-то новые ритмы еще ненаписанной марсельезы:

Гуляет ветер, порхает снег,
Идут двенадцать человек.
Винтовок черные ремни,
Кругом огни, огни, огни...
...Революционный держите шаг!
Неугомонный не дремлет враг...

Но породнила его с революцией вовсе не какая-нибудь определенная система политических и социальных идей, а та стихия народного бунта «с Богом или против Бога», в которой Блок ощутил нечто глубоко родственное своему собственному духовному максимализму, религиозному бунту, «попранью заветных святынь».

Товарищ, винтовку держи, не трусь:
Пальнем-ка пулей в Святую Русь,
В кондовую,
В избяную,
В толстозадую,
Эх—эх, без креста!...

Вот почему в «Двенадцати» существенно именно то, насколько органи-

чески вырастает эта поэма из всего поэтического опыта Блока, из тех художественных постижений и символов, в которых раскрылась ему религиозная трагедия его собственной жизни. Снежная мятель, веянием которой он окружил свою поэму, звучала ему гораздо раньше в стихах о снежной вьюге, о снежной любви и Снежной Деве и стала привычным «ландшафтом души» в пору ее мистических восторгов и падений; и даже в «Стихах о России» уже намечено дальнейшее развитие этой художественной темы: «Где буйно заметает вьюга до крыши утлое жилье», «Ты стоишь под мятелицей дикой, роковая, родная страна». Быть может, не случайно и это совпадение образов с эпиграфом из пушкинских «Бесов», который предпослан Достоевским его роману на ту же тему. Любовь красноармейца Петрухи к проститутке Кате, внезапно вырастающая до размеров центрального события «политической» поэмы, рассказана еще прежде в его цыганских стихах. Это — духовный максимализм в любви, который описал Достоевский словами Димитрия Карамазова о Грушеньке («у Грушеньки, шельмы, есть такой один изгиб тела...»), и который увлекает нас в любовной лирике III тома:

Ой, товарищи родные,
Эту девку я любил,
Ночки черные, хмельные
С этой девкой проводил.

Из-за удали бедовой
В огневых ее очах,
Из-за родинки пунцовой
Возле правого плеча
Загубил я бестолковый,
Загубил я сгоряча... ах!

Наконец, покрывающее победные мотивы народного бунта настроение безисходной тоски, пустоты и бесцельности жизни, тяжелого похмелья, «апедии», также знакомо нам из стихов III книги, и здесь играет существенную роль, как религиозное отчаяние, которое следует за опьянением религиозного бунта:

Ох ты горе-горькое
Скука скучная
Смертная!
Уж я времечко
Проведу, проведу...
Уж я темечко
Почешу, почешу...
Уж я семечки
Полущу, полущу...
Уж я ножичком
Полосну, полосну...
Упокой, Господи, душу рабы
твоея!
Скучно!

Погрузившись в родную ему стихию народного восстания, Блок подслушал ее песни, подсмотрел ее образы, родственные его собственным настроениям, как человека из народа,—но не скрыл их трагических противоречий, как и в своей судьбе не умолчал о разорванности, за-

путанности, безисходности страдания,— и не дал никакого решения, не наметил никакого выхода: в этом — его правдивость перед собой и своими современниками, мы сказали бы: в этом его заслуга, как поэта революции (не как поэта—революционера). В этом смысле «Скифы» гораздо дальше отстоят от первичного и подлинного творческого переживания, гораздо рациональнее и тенденциознее, а «Россия и интеллигенция» находятся на самой периферии творческого постижения событий и так же условны, как любой комментарий со стороны, в отчетливых и отвлеченных логических понятиях пытающийся приблизиться к подлинному и насыщенному жизнию видению поэта.

Религиозный суд над поэмой «Двенадцать» — не дело нашего времени, слишком непосредственно и остро ощущающего противоречия старого и нового мира. Трудно, однако, и здесь, при чтении современной поэмы, не вспомнить Достоевского, не менее Блока ощущавшего стихию народную; несмотря на свое официальное славянофильство и церковничество, Достоевский впервые усмотрел в ней черты религиозного бунта, «с Богом или против Бога». В известном рассказе «Влас», почти пятьдесят лет тому назад, («Дневник Писателя» за 1873 г.) он отметил в своем герое эту «потребность хватить через край, потребность в замирающем ощущеньи, дойти до самой пропасти, свеситься в нее наполовину, заглянуть в самую бездну и — в частных

случаях, но весьма нередких — броситься в нее, как ошалелому, вниз головой *). Это — потребность отрицанья в человеке, иногда самом неотрицающем и благоговеющем, отрицания всего, самой главной святыни сердца своего, самого полного идеала своего, всей народной святыни во всей ее полноте, перед которой сейчас лишь благоговел **) и которая вдруг как будто стала ему невыносимым каким то бременем...» и т. д.

Достоевский рассказывает следующий случай. Молодой крестьянин в порыве религиозного исступления, богоборчества, индивидуалистического дерзанья («кто кого дерзостнее сделает») направляет ружье на причастие («пальнем-ка пулей в Святую Русь!»), и в минуту свершения святотатственного деяния, «дерзости небывалой и немыслимой», ему является «крест, а на нем Распятый». «Неимоверное видение предстало ему... все кончилось». «Влас пошел по миру и потребовал страдания». Не такое ли значение имеет примиряющий образ Христа и в религиозной поэме Александра Блока?

IV.

Значение Блока, как художника слова, яснее будет другим поколениям его читателей. Если пристрастие современника не обманывает нас, он займет свое

*) Ср. у Блока «Авиатор»: «Или восторг самозабвенья губительный изведал ты, безумно возалкал паденья, и сам остановил винты?»

**) Ср. у Блока «попиранье заветных святынь...»

место среди первых русских лириков — наряду с Державиным, Пушкиным, Баратынским, Тютчевым и Лермонтовым. За это говорит художественная насыщенность и завершенность его третьей книги, в своей окончательной редакции (1921 г.) — события небывалого в истории новейшей русской поэзии. Но будучи в этом смысле явлением абсолютно значительным, сверхисторическим, поэтическое творчество Блока сохраняет глубокое своеобразие исторического момента: стихи его были событием в истории русской романтической лирики, они имеют традицию и оказали влияние, которое очевидно уже теперь, но о размерах которого мы можем говорить в настоящее время еще только приблизительно и в самой общей форме.

В романтической поэзии мир является нам поэтически преображенным и просветленным. Основным приемом романтического преображения мира служит метафора. Поэтому, с точки зрения истории стиля, романтизм есть поэтика метафоры.

Мы называем метафорой употребление слова в измененном значении (т. е. в «переносном смысле»), основанное на сходстве. Так, звезды напоминают жемчуг; отсюда метафоры — «жемчужные звезды», звезды — «жемчужины неба». Небо напоминает голубой свод, купол или чашу; обычные метафоры литературного языка — «небесный свод», «небосвод», «небесный купол»; более редкая,

специальнo поэтическая метафора—«небесная чаша». Оба метафорических ряда могут вступить в соединение; тогда звездное небо становится—«жемчужной чашей». Такое метафорическое иносказание обладает способностью к дальнейшему самостоятельному развитию, следуя внутреннему, имманентному закону самого поэтического образа. Если небо—жемчужная чаша, то чаша может быть наполнена «лазурным вином»; поэт, охваченный перед ночным небом волнением мистического чувства, общаясь с таинственной жизнью природы,—«из жемчужной чаши пьет лазурное вино». Последовательно развиваясь, метафорическое иносказание развертывается в самостоятельную тему целого стихотворения; в таких метафорических темах, из простого иносказательного эпитета или глагола, употребленного в переносном смысле («жемчужные звезды»), метафора становится как бы поэтической реальностью. Этот процесс «реализации метафоры» является существенной особенностью романтического стиля, наиболее отличающей его от законов обычной разговорной речи.

В практическом языке изменение значения слова по категории метафоры служит насущной потребности в новых словах для обозначенья новых понятий; напр. «рукав реки», «горлышко бутылки». Естественный процесс развития таких новых значений ведет к забвенью старого значения

и обособлению нового в самостоятельное слово: напр. «конЬки» из «маленЬкие кони». Чем скорее завершится этот процесс, тем удобнее для говорящего: употребление нового слова совершается с наименЬшей затратой сил, автоматически. Напротив того, поэт делает языковую метафору художественно действенной, оживляя ее метафорический смЬсл. Оживление метафоры может совершатЬся с помощЬю легкого изменения словоупотребления, вЬыводящего наше сознание из автоматизма привЬычнЬых значений, напр. у Блока, вместо привЬычного в прозаической речи (и ставшего даже термином науки) эпитета «п е р и с т Ь е тучи»—новое поэтическое словосочетание «в золотистЬых перЬях тучек». Возможно, однако, более смелое и индивидуалЬное оживление метафоры, метафорический неологизм (новообразование), заменяющий привЬычную метафору другой, оригиналЬной, сходной по общему смЬслу, но различной по словесному вЬыражению Так, когда Блок говорит, следуя за Лермонтовым: «И «ш и ш а к»—золотое облако—тянет ввЬись белЬыми «п е р Ь я м и...», или, когда, вместо привЬычного «холодное чувство», «холодное сердце», он говорит о «снежной любви», о сердце, занесенном «снежной вЬюгой». Своеобразную действенностЬ метафорического стиля мЬ ощущаем именно по степени отклонения метафоры от обЬычного в прозаической речи словоупотребления.

Блок—поэт метафоры. Метафориче-

ское восприятие мира он сам признает за основное свойство истинного поэта, для которого романтическое преображение мира с помощью метафоры — не произвольная поэтическая игра, а подлинное прозрение в таинственную сущность жизни. В лирической драме «Роза и Крест» поэт Гаэтан, в ряде метафор, заимствованных из поэтических преданий родной Бретани, раскрывает свое романтическое одушевление явлений природы, а представитель обыденной жизни, рыцарь Бертран, разоблачает его прозрения с точки зрения практического, прозаического мышления:

«Сцена III. Берег океана. Гаэтан и Бертран на конях.

Г. Теперь — подводный город недалеко.
Ты слышишь звон колоколов?

Б.: Я слышу,
Как море шумное поет.

Г.: А видишь,
Седая Риза Гвеннолэ несется
Над морем?

Б.: Вижу, как седой туман
Расходится.

Г.: Теперь ты видишь,
Как розы заиграли на волнах?

Б.: Да, это солнце всходит за туманом.

Г.: Нет! То сирены злобной чешуя...
Моргана мчится по волнам. Смотри:
Над нею крест заносит Гвеннолэ!

Б.: Туман опять сгустился.

Г.: Слышишь стоны?
Сирена вероломная поет...
В.: Я слышу только волн печальный голос.
Не медли, друг! Через туман — вперед!»

Как поэт метафоры, Блок имеет предшественников в романтическом творчестве первых русских символистов. Вместо большого числа примеров мы ограничимся двумя цитатами из Брюсова *). В городской поэзии Брюсова современный город является фантастически преображенным, таинственным и сказочным. Это достигается с помощью приемов метафорического «остранения»:

Горят электричеством л у н ы
На выгнутых, длинных с т е б л я х .
Звенят телеграфные с т р у н ы
В незримых и тонких р у к а х.

Круги циферблатов я н т а р н ы х
Волшебно зажглись над толпой,
И ж а ж д у щ и х плит тротуарных
К о с н у л с я прохладный покой...

Еще ближе к метафорическому стилю Блока — описание встречи с таинственной Незнакомкой на улицах ночного города:

---

*) Подробнее — в статье «Метафора и символ в поэтике русских символистов» (подготовлено к печати для I тома «Записок факультета словесных искусств Российского Института Истории Искусств»).

Она прошла и опьянила
Томящим сумраком духов,
И быстрым взором оттенила
Возможность невозможных снов.

Сквозь уличный, железный грохот
И пьян от синего огня,
Я вдруг заслышал жадный хохот,
И змеи оплели меня...

...И в ужасе борьбы упорной,
Меж клятв, молений и угроз,
Я был опутан влагой черной
Ее распущенных волос.

Однако, несмотря на таких предшественников, как Брюсов, своеобразное место Блока в истории русской романтической лирики определяется тем решительным значением, которое получила в его поэзии метафора, как главенствующий прием, как стилистическая «доминанта» (термин «Эстетики» Христиансена), и особыми оригинальными формами употребления этого приема.

В памятном образе Блоковской Незнакомки мы находим уже эти черты метафорического стиля, подчиненные основному художественному заданию — преображения земной действительности в романтически-чудесную, земной красавицы — в сказочную Незнакомку. «Девичий стан, шелками схваченный в туманном движется окне...» «Дыша духами и туманами она садится у окна...» «И веют древними поверьями ее упругие шелка...» «И очи синие,

бездонные цветут на дальном берегу...» Вспомним еще раз появление Незнакомки «в ресторане»: духи «дышат», ресницы «дремлют», шелка «шепчутся тревожно». Некоторые излюбленные метафоры повторяются: «дышешь черными шелками», «вся — в шелках тугих». Мы имеем вариант баллады о «Незнакомке» с теми же метафорами:

Вздыхая древними поверьями,
Шелками черными шумна,
Под шлемом с траурными
перьями...

И другой вариант, как бы первый набросок:

...И вот — ее глаза и плечи
И черных перьев водопад...

В других циклах образ возлюбленной меняется (напр. цыганка Кармен), но метод метафорической поэтизации, по существу, остается неизменным: «Глядит на стан ее певучий, «Мне будет сниться твой стан, твой огневой», «Море кружев душных» и т. д., и даже торжественное шествие незнакомки и таинственной властительницы повторяется в стихах последнего периода:

И проходишь ты в думах и грезах,
Как царица блаженных времен,
С головой, утопающей в розах,
Погруженная в сладостный сон...
И твоя одичалася прелесть,
Как гитара, как бубен весны...

Поскольку можно говорить о конкретных деталях в романтическом образе возлюбленной, эти детали также даются в метафорическом преображении. В этом смысле особенно интересно сравнение с Ахматовой, поэтом другой эпохи и другого стиля, точной, строгой и сухой в подмеченных ею частностях описания: «потемнели и, кажется, стали уже зрачки ослепительных глаз», «и глаза, глядящие тускло, не сводил с моего кольца», «лишь смех в глазах его спокойных под легким золотом ресниц», «твои сухие, розовые губы», «но, подняв руку сухую, он слегка потрогал цветы», «как непохожи на объятья прикосновенья этих рук» и т. п. (см. подробнее в статье «Преодолевшие символизм», Русская Мысль 1916, № 12).

Иначе у Блока. Глаза его возлюбленной «поют из темной ложи». «Синие, бездонные» они «цветут на дальном берегу» (Ср. также: «И под маской так спокойно расцвели глаза», «смотри: я спутал все страницы, пока глаза твои цвели»). Они сияют, как «звезды» («погасли звезды синих глаз») или «теплятся, как свечи» или разгораются, как «пожар» («очей молчаливых пожар»). Взор их «прожигает камень», «разит», как «кинжал» («твой разящий, твой взор, твой кинжал»), «пронзает мечами», вонзается «стрелой» («сладко в очи поглядела взором, как стрела»). Они «большие, как небо»; поэт «бросает» свое сердце «в темный источник сияющих глаз». Над глазами опущены «ресницы - стрелы»,

«стрельчатые ресницы». От «бархатных ресниц» ложатся «тени»; под ними «таится сумрак» («где жила ты и, бледная, шла, под ресницами сумрак тая»). Из под ресниц смотрит «крылатый взор». «Пылайте, траурные зори, мои крылатые глаза». «И я одна лишь мрак тревожу живым огнем крылатых глаз» (ср. также: «И крылатыми очами нежно смотрит высота»).

Так же выделяются волосы возлюбленной: «в чьих взорах свет, в чьих косах м г л а», «мгла твоих волос», «это—рыжая «н о ч ь» твоих кос»; и другой метафорический ряд—«буря спутанных кос», наконец, в ином направлении метафоризации: косы — «змеи», возлюбленная — «с улыбкою невинной в тяжелозмейных волосах», «с буйным вихрем в змеиных кудрях», «и черными змеями распуталась коса». Последняя метофора в своем развитии становится поэтической реальностью: «И змеи окрутили мой ум и дух высокий, распяли на кресте, и в вихре снежной пыли я верен черноокой змеиной красоте». Или в другом отрывке: «Все размучен я тобою, подколодная змея. Синечерною косою мила-друга оплетая, ты—моя и не моя». (ср. в приведенном выше стихотворении Брюсова: «я был опутан влагой черной ее распущенных волос...» «И змеи оплели меня. .»).

Даже имя возлюбленной служит предметом метафорического преображения. «Я люблю Ваше тонкое имя», «но имя тонкое твое», «знаю я твое льстивое

имя», «живое имя Девы Снежной», «их золотые имена». Насколько точнее сказано у Ахматовой: «короткое, звонкое имя».

Весьма немногочисленны те случаи, в которых Блок ограничивается простым подновлением обветшалой метафоры языка. Обыкновенно по типу языковых метафор он создает новые, оригинальные и смелые метафорические неологизмы. Так в разговорном языке обычно выражение—«глаза горят» или «сверкают». Блок говорит вместо этого «и теплятся очи, как свечи ночные» или, с реализацией метафоры, как приемом усиления, гиперболы: «чтоб черный взор блаженной Галлы, проснувшись, камня не прожег». Или, сходным образом, вместо привычной метафоры — «острый», «пронзительный» взгляд — неожиданное метафорическое новообразование: «взор твой — мечами пронзающий взор», «твой разящий, твой взор, твой кинжал». Мы часто употребляем в языке метафору «под покровом ночи»; Блок говорит вместо этого о «шлеме ночи» (так уже в древнегерманской поэзии, где слово шлем — «Helm», вероятно, еще ощущалось, как связанное с глаголом «helan»—«прятать», «покрывать», откуда обычное выражение: «под шлемом ночи»).

Поднялась стезею млечной,
Осиянная—плывет.
Красный шлем остроконечный
Бороздит небесный свод...

Мы говорим: «ветер воет», «мятель поет». Последняя метафора, менее обычная в разговорной речи, становится у Блока исходным моментом в развитии длинного метафорического ряда: «вьюга пела», «песни вьюги легковейной», «нет исхода вьюгам певучим», «когда мятель поет, поет». Оригинальнее метафорическое новообразование: «вьюжные трели» (ср. у Фета: «У пурпурной колыбели трели мая прозвенели») или «бубен мятели», «бубенцы» («и взлетающий бубен мятели, бубенцами призывно звуча»). Но чаще всего Блок употребляет другой, не менее смелый неологизм: «мятель трубит». Напр.: «Как вдали запевала мятель, к небесам поднимая трубу», «и мчимся в осенние дали, и слушаем дальние трубы», «по полям гуляет смерть, снеговой трубач» — и с перенесением метафоры на сродные световые впечатления: «и за кружевом тонкой березы золотая запела труба» («Пляски осенние»). Или другое, родственное по направлению метафоризации новообразование: звучат рога мятели. Напр.: «Звучали рога снежным мятельным хором... Летели снега, звенели рога налетающей ночи», «и поют, поют рога»—и с расширением предмета метафоризации:

Петухи поют к заутрене.
Ночь испуганно бежит.
Хриплый рог туманов утренних
За спиной ее трубит...

Другая существенная особенность метафорического стиля Блока — последовательное развитие метафоры. Напр., обычная языковая метафора «горькие слова», «сладкие речи» и т. п. развернута следующим образом: «Разве яркая бабочка я? Горек мне мед твоих слов...» При этом, как мы уже говорили выше, метафора из простого метафорического признака становится сложной метафорической темой — как бы поэтической реальностью. Так «змеиные кудри» возлюбленной, в приведенном выше примере — уже не кудри, а змеи, опутывающие поэта: «И черными змеями распуталась коса. И змеи окрутили мой ум и дух высокий...» и т. д. Раскинувшиеся веером, как карты, огни далекого города, становятся «картами ночи», по которым возлюбленная — гадает:

Болотистым, пустынным лугом
Летим одни.
Вон, точно карты, полукругом
Расходятся огни.
Гадай, дитя, по картам ночи
Где твой маяк...

Развернутая таким образом по своим внутренним, имманентным законам метафора нередко вступает в противоречие с вещественно-логическим смыслом окружающих слов, с которым поэт намеренно не считается. Огни могут «раскинуться, как карты» — полукругом; по картам — можно гадать; но нельзя (с логи-

ческой точки зрения) «гадать по картам ночи».

Актуализируя наглядное представление, зрительный образ, скрытый в потенциальном состоянии в каждой отдельной части словесного построения, мы получаем сложное целое—с логической точки зрения внутренне противоречивое [1]), иррациональное. Сходный пример—в другом стихотворении. Мы говорим — «горячее сердце», «пламя страсти», «сердце горит». Отсюда в последовательном развитии—«костер души», сердце, «сгорающее на костре». (Ср. у Брюсова в цикле «Мгновения»: «Костра расторгнутая сила двух тел сожгла одну мечту...» и т. д.). Поэт предлагает нам в темную звездную ночь посмотреть, как «сердца горят над бездной», озаряя окрестный мрак. Здесь уже намеренное противоречие, с логической точки зрения, между реальным и метафорическим планом:

Темно в комнатах и душно—
Выйди ночью—ночью звездной,
Полюбуйся равнодушно,
Как сердца горят над бездной,
Их костры далеко зримы,
Озаряя мрак окрестный.

---

[1]) Вопрос о возможности актуализации словесного образа является предметом обсуждения в интересной работе В. Э. Сеземана «Образность поэтической речи», прочитанной в собрании «Общества изучения художественной словесности».

Их мечты неутомимы,
Непомерны, неизвестны...

Под именем «катахрезы» античная риторика объединяла различные случаи таких внутренне противоречивых образов — противоречие между первоначальным, реальным смыслом слова и его метафорическим, переносным употреблением (тип: «красные чернила», «паровая конка») или противоречие между двумя сопоставленными поэтом метафорическими рядами (наиболее известный пример у Шекспира, в монологе Гамлета: «вооружиться против моря забот» — «to take arms against a sea of troubles»). С точки зрения рациональной, логической поэтики эпохи классицизма катахреза является ошибкой стиля. Однако логическая точка зрения неприменима к художественному произведению: перед судом логических законов тождества и противоречия всякая метафора, хотя бы — «жемчужные звезды», является логической ошибкой, «поэтической ложью». Последовательные представители рационализма в искусстве, действительно, доходили до отрицания метафоры, как «поэтической лжи» (напр. Barrat в книге «Le style poétique et la révolution romantique» критикует романтиков, в особенности — Виктора Гюго, за поэтическую «лживость» литературного стиля); в рационалистической поэтике французского классицизма новые метафоры, неосвященные долговре-

менным употреблением в литературном языке, у великих поэтов XVII века, не получившие места в Академическом Словаре (т. е. говоря другими словами, не потерявшие, благодаря своей привычности, специфического характера оригинального и нового «приема») рассматривались, как ошибка стиля. Романтическая поэтика снова вводит в искусство индивидуальную метафору, как прием романтического преображения мира. Вместе с ней появляется и катахреза—признак иррационального поэтического стиля. О Блоке мы может сказать, что катахреза в его творчестве—постоянный и особо действенный прием. Развертывая метафору по внутренним художественным законам, он не только не избегает логических противоречий с реальным, вещественным смыслом других слов, но как бы намеренно подчеркивает эту несогласованность, чтобы создать впечатление иррационального, сверхреального, фантастического. В тех местах его стихотворений, где мистический экстаз или исступление поэта не находит себе выражения в рациональном слове, как «запредельные звучания» врываются эти диссонирующие метафоры:

В легком сердце—страсть и беспечность,
Словно с моря мне подан знак.
Над бездонным провалом
в вечность,
Задыхаясь, летит рысак...

Источник последней метафоры в явлениях языка совершенно ясен. Мы говорим нередко: «в душе его таятся бездны», «он ходит над бездной», «любовь над безднами» и т. д. Это ощущение полета над бездной реализуется поэтом при развертывании метафорического ряда («над бездонным провалом в вечность... летит...») совершенно независимо от противоречия, которое возникает при актуализации этого образа в реальной обстановке поездки на лихаче на острова («...задыхаясь, летит рысак...»). В некоторых стихотворениях более раннего периода как бы подготовляется эта смелая катахреза, даны ее варианты, более осторожные, психологически и рационально мотивированные. Напр. «Лишь скакуна неровный топот как бы с далекой высоты», «и эхо над пустыней звонкой от цоканья копыт, «и мерим ночные дороги, холодные выси мои...» Сопоставлением этих примеров создается постепенно то ощущение высоты и глубины и полета скакуна над бездной, которое потом в цитированной строфе дается немотивированным и в кажущемся противоречии реального и иносказательного смысла.

Впечатление катахрезы возникает также в тех случаях, когда поэт вводит метафорический ряд в последовательное развитие реального ряда совершенно неожиданно и неподготовленно, без всякого логического оправдания и явственной

связи. Наиболее характерные примеры встречаются опять в изображении любовного экстаза, мистически взволнованного страстного чувства; при чем впечатление иррационального, фантастического, выходящего за грани обычного сознания подчеркивается этим художественно расчитанным диссонансом. Так в уже цитированном «послании» к В.:

Валентина, звезда, мечтанье!
Как поют твои соловьи..!

Или:

Страшный мир! Он для сердца тесен,
В нем твоих поцелуев бред,
Темный морок цыганских
песен,
Торопливый полет комет!

Сходный пример—в одном из «ресторанных» стихотворений:

...Взор во взор—и жгуче синий
Обозначился простор.
Магдалина! Магдалина!
Веет ветер из пустыни
Раздувающий костер...

Таким же образом среди реальных исторических образов «Куликова Поля» внезапно и логически неподготовленно врывается, как бы из иной реальности, символический образ степной кобылицы:

Пусть ночь. Домчимся. Озарим кострами
Степную даль.

В степном дыму блеснет святое
знамя
И ханской сабли сталь...
И вечный бой! Покой нам только
снится
Сквозь кровь и пыль...
Летит летит степная кобы-
лица
И мнет ковыль...

Не менее сильно впечатление иррационального, когда начало стихотворения непосредственно и без подготовки вводит нас в метафорический ряд, в последовательность иносказаний, отгадка которых не дается:

А под маской было звездно .
Улыбалась чья то повесть,
Короталась тихо ночь.
И задумчивая совесть,
Тихо плавая над бездной,
Уводила время прочь.
И в руках, когда то строгих,
Был бокал стеклянных влаг.
Ночь сходила на чертоги,
Замедляя шаг...

Мы сказали бы в последовательном рассказе: «Поэт вернулся из гостей домой. Теперь он один и может снять маску. «А под маской»—в душе поэта—«было звездно». Воспоминания прежней жизни улыбались ему, как «чья то» чужая, но знакомая «повесть». И вспоминая о прошлом, совесть его не заглядывала в бездну пережитого, а только тихо

наклонялась над ней...» и т. п. В таком рассказе метафоры подготовлены, психологически связаны и мотивированы: в рассказе Блока они поражают загадочностью, благодаря внезапному началу и внезапным переходам. Ср. наиболее трудное в этом отношении стихотворение посвященное Ночи?.. или Возлюбленной?

Шлейф, забрызганный звездами,
Синий, синий, синий взор.
Меж землей и небесами
Вихрем поднятый костер.
Жизнь и смерть в кружении вечном,
Вся в шелках тугих—
Ты—путям открыта млечным,
Скрыта в тучах грозовых...

Если даже дана «отгадка»—логическое значение метафоры, оно обыкновенно следует после загадки, а не подготовляет ее, не ослабляет ее неожиданности. Напр. в «Трех посланиях», начало:

Черный ворон в сумраке снежном,
Черный бархат на смуглых плечах...

Или сродно:

Лишь бархат алый, алой ризой,
Лишь свет зари покрыл меня...

Особой формой катахрезы являются случаи столкновения двух различных метафорических рядов (по указанному выше типу: «вóоружиться против моря забот»). Актуализация всех элементов сложного целого в наглядном

образе здесь уже решительно невозможна, впечатление иррациональности всего построения достигает наибольшей силы. Такие случаи у Блока чрезвычайно многочисленны: основная метафора становится тотчас же объектом метафоризации для одной или нескольких производных метафор, как бы второй степени, идущих по разным направлениям. Так, к первой метафоре — «вопли скрипок» — присоединяется вторая, производная метафора: «дальних скрипок вопль туманный», «чтоб в пустынном вопле скрипок»; к основной метафоре — «мятель стонет» (ср. у Бальмонта: «тихий стон мятели») прибавляется производная из другого метафорического ряда: «и под зыбким снежным стоном» или из третьего — «пожар мятели белокрылой». Такое же сплетение разнородных метафор в приведенном выше стихотворении «А под маской было звездно». Уже внезапное начало иносказательного характера «А под маской...» затрудняет логическое понимание; тем более поражает новая метафора, так же внезапно переходящая в иной ряд представлений, совершенно диссонирующий: «А под маской было... звездно». Но тот же закон, который управляет соединением разнородных метафор в малой единице — предложении, распространяется на целую строфу и дальше — на целое стихотворение. Напр. в изображении «Демона» (скорее Врубеля, чем Лермонтова):

...В томленьи твоем исступленном
Тоска небывалой весны
Горит мне лучем отдаленным
И тянется песней зурны...
...И в горном закатном пожаре,
В разливах синеющих крыл,
С тобою, с мечтой о Тамаре
Я, горний, навеки без сил...

Таким образом, как поэзия метафоры, лирика Блока необычайно смело и последовательно развивает приемы метафорического стиля. Поэт-романтик не только окончательно освобождается от зависимости по отношению к логическим нормам развития речи, от робкой оглядки в сторону логической ясности, последовательности, он отказывается даже от возможности актуализировать словесное построение в непротиворечивый образ (наглядное представление), т. е. вступает на путь логического противоречия, диссонанса, как художественного приема, мотивированного иррациональностью общего замысла поэта. В этом отношении Блок—вполне оригинален и имеет среди русских поэтов-романтиков и первых символистов лишь робких предшественников. Что касается новейших поэтов, то некоторые из них, как Мандельштам или Маяковский или имажинисты пошли еще дальше Блока в раскрепощении метафорического построения от норм логически-понятной и последовательной практической речи, но тем не менее в основном—они все-

цело являются его учениками. Так напр. «пожар сердца» у Маяковского, с пожарными в «сапожищах» и т. д. с формальной точки зрения ничем не отличается от сердца, «сгорающего на костре» и освещающего ночью «мрак окрестный» в цитированном выше стихотворении Блока. И в том и в другом примере развитие метафоры приводит к ее «реализации», а эта последняя — к противоречию метафорической реальности с действительностью жизни, метафорического ряда и ряда реального. Разница только в том, что противоречие, диссонанс, катахреза в романтическом творчестве Блока мотивируется иррациональностью поэтического переживания; у Маяковского прием лишен этой мотивировки, является «самоценным» и вследствие того естественно производит впечатление комического гротеска, грандиозной и увлекательной буффонады, и вместе с тем может показаться более оригинальным и новым, чем при внимательном сопоставлении с такими же приемами в поэзии Блока.

V.

Когда поэт-мистик сознает невыразимость в слове переживания божественного и бесконечного, он обозначает невыразимое и таинственное с помощью иносказания или символа. Романтическая поэзия в этом смысле всегда была

поэзией символов, и современные символисты лишь продолжают поэтическую традицию, уходящую в глубь веков.

Мы называем символом в поэзии особый тип метафоры — предмет или действие внешнего мира, обозначающие явление мира духовного или душевного по принципу сходства. Свою традиционную символику имеет народная песня: жемчуг обозначает горе (слезы), сорвать розу значит поцеловать девушку, вкусить ее любви (ср. известное стих. Гёте «Heidenröslein», написанное в духе народной песни). Традиционная символика религиозного искусства нередко основывается на перетолковании народно-поэтического символа; напр. роза—Дева Мария, мистическая роза—Вечная женственность (ср. у Пушкина: «Lumen coeli, sancta rosa!»). В свою очередь мистическая поэзия охотно пользуется уже сложившейся религиозной символикой; «поэтику Розы» мы находим у целого ряда средневековых поэтов (напр. у Данте), в новейшее время—у романтиков (Брентано «Романсы о Розах», Гофман «Элексиры сатаны»). Вл. Соловьев в «Песни Офитов» следует за традиционной символикой гностических сект:

Белую лилию с розой,
С алою розою мы сочетаем.
Тайной пророческой грезой
Вечную истину мы обретаем.

Вслед за Вл. Соловьевым и символисты (Вяч. Иванов в «Газэлах о Розе»,

Андрей Белый) нередко прибегали к символам церкви или мистических сект. Блок использовал эту традицию в лирической драме «Роза и Крест» (символика розенкрейцеров—крест, увенчанный розами; ср. в особенности Гёте «Таинства»):

О, как далек от тебя, Изора,
Тот феей данный,
Тот выцветший крест...
Цвети, о роза,
В саду заветном
Благоухай, пока над миром
Плывет священная весна!...
Тверже стой на страже, Бертран,
Не увянет роза твоя...

Но в поэзии символистов, основанной на индивидуалистическом переживании божественного, на субъективно-окрашенном мистическом опыте, традиционная символика обычно заменяется индивидуальной, или по крайней мере, традиционные символы являются в новом, субъективном истолковании. Так,—в поэзии Блока, который среди наших современников является, по преимуществу, поэтом иносказаний и символов.

Язык лирических стихотворений Блока, особенно в первых двух книгах, слагается в ряд привычных иносказаний. Поэт как бы пренебрегает обычным значением слов и создает себе особую метафорическую речь, вторую ступень языка над первой, нормальной ступенью, пользуясь этим символическим языком для обозначения переживаний, невырази-

мых для прозаической речи. Конечно, это обозначение не является логически точным, как в языке понятий; оно лишь знаменует сложное и трудно уловимое явление духовной жизни, дает намек на неопределимый и таинственный мир мистических переживаний, создает поэтическое настроение, благоприятное для погружения души в этот мир. Читая произведения Блока, мы можем составить себе целый словарь таких иносказаний: «ночь», «вечер», «мрак», «туманы» (особенно—«голубые туманы»), «мгла», «сумерки», «ветер», «буря», «вьюга», «мятель», «иней», «зима», «весна», «лазурь», «розы», «утро», «заря» («рассвет»), «даль» («дальняя страна», «дальний берег»), «путь» («дорога» «тропа») и мн. др., а также—привычные метафоры страсти: «пламя», »костер», «вино», «кубок» и пр. В выборе этих символов особенно ясно сказывается зависимость молодого Блока от Вл. Соловьева, первого русского поэта-символиста. Мы находим у Вл. Соловьева почти все излюбленные символы, которые приобрели такое важное значение в поэзии его ученика. Напр., «весна»: Еще незримая, уже звучит и веет дыханьем вечности грядущая весна... Весна умчалась, и нам осталась лишь память о весне... лазурь: О, как в тебе лазури чистой много и черных, черных туч... Вся в лазури сегодня явилась предо мною царица моя... Лазурь кругом, лазурь в душе моей (ср. у Блока: «ты лазурью сильна», «ты, лазурью золотою

просиявшая навек», «твоей лазурью процвести...»); розы: Свет из тьмы. Над черной глыбой вознестись бы не могли бы лики роз твоих... И вдруг посыпались зарей вечерней розы... Дышали розами земля и неба круг...; заря: Боролася заря с последними звездами; туманы:—Когда в синеющем тумане житейский путь... В тумане утреннем неверными шагами... Среди седых туманов явилась ты на свет...; вьюги (снежные, знойные; ср. у Блока, «в снегах забвенья догорет|ь»): В стране морозных вьюг, среди седых туманов... Под чуждой властью знойной вьюги... Утихают сердечные вьюги...; дальний берег, дальний храм;—Я шел к таинственным и чудным берегам... Меня дождется мой заветный храм...и др.

В юношеских стихах Блока разгадка этих символов не представляет затруднения; они шаблонны и неподвижны и не получили еще самостоятельной поэтической реальности:

Пусть светит месяц—ночь темна,
Пусть жизнь приносит людям
счастье,
В моей душе любви весна
Не сменит бурного ненастья...

Это—наивная символика типа: «Чем ночь темней, тем ярче звезды», с откровенным обнажением иносказательного характера словоупотребления: любви весна—в моей душе. Ср. в других стихотворениях тех-же годов: «А

в сердце замирая, пел далекий голос песнь рассвета». Или: «Когда-б я мог дохнуть ей в душу весенним счастьем в зимний день...» Так нередко у Соловьева: «Тает лед. Утихают сердечные вьюги...» Но после первых опытов в таком роде поэт переходит к более свободному и смелому пользованию языком иносказаний. «В Стихах о Прекрасной Даме» обычный тип построения символического стихотворения такой: из основной ситуации, иносказательной темы, следуют отдельные детали, имеющие также некоторый общий символический смысл. Такой ситуацией является, напр., образ поэта, как рыцаря, молитвенно склоненного перед божественной Невестой («Вхожу я в темные храмы...», «Предчувствую Тебя...», «Растут невнятно розовые тени...») или —как странника, идущего по дальнему пути, в неведомую страну, к далекому храму или чертогу царицы («Отдых напрасен. Дорога круга...», «Я шел к блаженству...»; ср. у Вл. Соловьева: «В тумане утреннем, неверными шагами...») В связи с основным символическим заданием различные элементы обычного пейзажа Блоковских стихов—весеннее утро, заря, сумерки вечера и т. д. приобретают символический смысл; более глубое значение как бы просвечивает через непосредственный, ближайший смысл употребляемых слов. Напр. в стихотворении, написанном на обычную тему «плаванья» по «морю жизни»:

Теряет берег очертанья.
Плыви челнок
Плыви вперед без содраганья—
Мой сон глубок.
Его покоя не нарушит
Громада волн,
Когда со стоном вниз обрушит
На утлый челн.
В тумане чистом и глубоком,
Челнок плыви!
Все о бессмертии в сне далеком
Мечты мои.

Разгадка отдельных элементов сложного символического образа в системе логически точных отвлеченных понятий в таких случаях уже невозможна. В основную символическую ситуацию отдельные элементы символического пейзажа входят по имманентному художественному закону, как бы развивая детали намеченной общей темы. Еще незаметнее этот символический задний план в таком весеннем пейзаже:

Мы живем в старинной келье,
У разлива вод.
Здесь весной кипит веселье,
И река поет.
И в предвестие веселий,
В день весенних бурь,
К нам прольется в двери келий
Светлая лазурь.
И полны заветной дрожью
Долгожданных лет
Мы помчимся к бездорожью
В несказанный свет.

Во второй книге стихов меняется не только содержание символов (новый «ландшафт души»: вместо весенних зорь —зимние вьюги, снежные мятели), но самый метод символизации. Символы лишаются своей статической неподвижности, приобретают движение, динамизм. Процесс развертывания символа, его реализация в метафорическую тему целого стихотворения, сложное сплетение отдельных символических рядов напоминает то, что выше было сказано о процессе развития и реализации метафоры. В этом отношении особенно поучительны стихотворения в отделе «Снежная Маска».

Мы говорим в разговорном языке: «холодное чувство», «холодное сердце». «Я победил холодное забвенье» (Бальмонт)—обычная прозаическая метафора. Блок обновляет эту метафору, он создает метафорический неологизм по типу, привычному для нашего языкового мышления, но непривычным сочетанием слов: «снежное сердце», «сердце, занесенное снегом» или для данного примера: «в снегах забвенья догорять...» Последовательное развитие символа приводит к его реализации, как поэтической темы. Поэт уже не говорит, что «снежная вьюга»—«в сердце» (ср. «а в сердце, замирая, пел далекий голос песнь рассвета»); уже не в душе поэта проносится звонкая вьюга, но сам поэт занесен этой вьюгой, которая стала реальностью— по крайней мере поэтической:

...И нет моей завидней доли—
В снегах забвенья догореть,
И на прибрежном, снежном поле
Под звонкой вьюгой умереть...

Поэтический символ снежной «вьюги» восходит к лирике Вл. Соловьева (ср. в особенности «В стране морозных вьюг»), и в духе Соловьева он развивается в ранних стихах Блока:

Ты проснешься, будет ночь и вьюга
Холодна.
Ты тогда с душой надежной друга
Не одна.
Пусть вокруг зима и ветер воет—
Я с тобой,
Друг тебя от зимних бурь укроет
Всей душой!...

Здесь поэтический символ остается неподвижным и шаблонным; его иносказательный смысл—обнажен. Совершенно иначе в «Снежной Маске», где метафора развивается по своим внутренним законам, образ получает движение, обогощается новыми признаками и, как особая поэтическая реальность, вступает в противоречие с реальностью вещественной:

Я всех забыл, кого любил,
Я сердце вьюгой закрутил,
Я бросил сердце с белых гор,
Оно лежит на дне...

Так, путем постепенного развертывания метафоры — символа, создается целая поэма «Снежная маска», рассказывающая о снежных вьюгах и мятелях, о снежной любви и Снежной Деве. В предисловии к сборнику «Земля в снегу» поэт изображает, как поэтическую реальность, «душевный пейзаж» своих новых стихов: «И вот Земля в снегу... И снега, затемняющие сияние Единой Звезды, улягутся. И снега, застилающие землю,—перед весной. Пока же снег слепит очи и холод, сковывая душу, заграждает пути, издали доносится одинокая песня коробейника: победно-грустный, призывный напев, разносимый вьюгой».

Развитие основной символической темы «снежной вьюги» осложняется введением побочных тем, как бы скрещиванием различных метафорических рядов. Так уже тема «снежной вьюги» двойственного происхождения; она соединяет метафорический ряд: «холодное сердце — снежное сердце» с другим метафорическим рядом: «бурные чувства», «бурное сердце», «в вихре страсти». Оба ряда, однако, выступают всегда вместе; отсюда обычное выражение Блока о своей любви: «снежная вьюга», «мятель». Новое осложнение вносит обычная метафора страсти—«горячее чувство», «пламенная любовь». Отсюда—поэтическое новообразование «пожар души», «костер» и т. д. (Ср. приведенный выше пример: «Как сердца горят над бездной. Их костры далеко зримы»...) При слиянии метафо-

рических тем вьюга становится «снежным пожаром» («пожар мятели белокрылой»...), «снеговым костром», на котором «сгорает» поэт (реализация метафоры): «Я сам иду на твой костер! Сжигай меня!..», «И взвился костер высокий над распятым на кресте... Вейся, легкий, вейся пламень, увивайся вкруг креста». Снежинки становятся белыми искрами, снежная вьюга — «снопом» из искр:

И метался ветер быстрый
По бурьянам
И снопами мчались искры
По туманам...

Если снежинки,—«искры», то снежная буря—огромная кузница. Отсюда — новый этап в развитии и реализации метафоры:

И снежных вихрей подъятый молот
Бросил нас в бездну, где искры неслись,
Где снежинки пугливо вились...

Введение нового метафорического ряда вызывает дальнейшее осложнение. Мы говорим о любовном «опьянении»; поэт говорит о «вине» любовной страсти, о «кубке» страстного вина. Отсюда у Блока — «снежное вино» и «снежная вьюга», как опьянение:

Легкой брагой снежных хмелей
Напою...

Наконец, мы наблюдаем, как основная метафора «снежная вьюга», в свою

очередь становится предметом дальнейшей метафоризации. Эта метафоризация развивается в различных направлениях: белизна снежинок напоминает белую пену («в снежной пене»...); их блеск походит на серебро («снежное серебро», «серебро вьюги», «среброзвездный снег»); серебряные нити соединяются в пряжу («пряжа спутанной кудели») или опускаются серебряной завесой («серебром своих вьюг занавесила»), расстилаются белым рукавом («рукавом моих мятелей задушу»). Снежинки проносятся, как «искры» или «звезды» («и звезды сыплют снежный прах», «и с высот среброзвездных» и т. д.). Снежная дева осыпана звездами снежной мятели («вся окутана звездами вьюг», «бывало вьюга ей осыпет звездами плечи, грудь и стан»). Метафора «звезды» вытесняет основное понятие «снежинки»; уже не снежная вьюга заметает поэта, но над ним проносятся вихри звезд: «И звезда за звездой понеслись, открывая вихрям звездным новые бездны». Метафора реализуется: поэт летит «стрелой, звенящей в пропасть черных звезд»:

Слушай, ветер звезды гонит
Слушай, пасмурные кони
Топчут звездные пределы
И кусают удила...

Или веяние вьюги сравнивается с движением большого крыла (ср. «пожар мятели белокрылой»). Отсюда вьюга, как птица: «птица вьюги темнокрылой»; и

с дальнейшей реализацией производной метафоры: «Большие крылья снежной птицы мой ум метелью замели». Наконец, новый ряд производных метафор дают завыванья снежной метели, ее «стоны» и «песни»—с оригинальным новообразованием, о котором сказано было выше: «трубы метели», «снежные рога», «вьюжные трели» и т. д.:

Вот плывут ее вьюжные трели,
Звезды светлые шлейфом влача,
И взлетающий бубен метели
Бубенцами призывно звуча...

Как в последнем примере, различные ряды производных метафор нередко сталкиваются, образуют диссонанс, создают впечатление «иррационального», романтической катахрезы по указанному выше типу: «пожар метели белокрылой»; напр., вьюжные трели «плывут» (мы говорим: звуки приближаются, надвигаются, «наплывают»), и в своем движении они влекут за собой звезды-снежинки, как шлейф... В стихотворении «Ее песни» объединяются несколько рядов разнородных производных метафор к основному поэтическому символу — любви, как «снежной вьюги»:

Рукавом моих метелей
Задушу.
Серебром моих веселий
Оглушу.
На воздушной карусели
Закружу.

Пряжей спутанной кудели
Обовью.
Легкой брагой снежных хмелей
Напою...

Когда поэт захочет в основную символическую тему своей поэмы («снежная вьюга» — «снежная любовь» — «Снежная Дева») ввести новую, самостоятельную тему, она должна соединиться с основной темой в художественно связное целое. Таким именно образом вводится тема «тройки». В основе лежит метафора разговорного языка: счастье «прошло», «пронеслось», молодость «промчалась». Блок подновляет старую метафору, вводя символический образ «тройки», уносящей счастье (ср. для истории этой метафоры у Пушкина «Телега жизни», у Гете «Время—ямщик»):

Земное счастье запоздало
На тройке бешеной своей...

Если в этих стихах метафорическое значение поэтического образа еще является обнажением, то с развитием и осложнением метафоры она реализуется, становится поэтической действительностью, темой целого стихотворения:

Я пригвожден к трактирной стойке.
Я пьян давно. Мне—все равно.
Вон счастие мое—на тройке
В серебристый дым унесено...

Летит на тройке, потонуло
В снегу времен, в дали веков...
И только душу захлестнуло
Сребристой мглой из под подков...
В глухую темень искры мечет,
От искр всю ночь, всю ночь светло...
Бубенчик под дугой лепечет
О том, что счастие прошло...
И только сбруя золотая
Всю ночь видна... Всю ночь слышна...
А ты, душа... Душа глухая...
Пьяным пьяна... Пьяным пьяна...

Метафорический образ развертывается по внутренним художественным законам. Поэтому, бесполезно было бы стремиться к рационально-логическому истолкованию всех деталей символа и спрашивать: что означает сбруя, что означают бубенцы на символической тройке? Мы вскрываем лишь основное символическое значение всего стихотворения, как целого, его основное устремленье, как иносказания. Детали следуют из имманентных законов художественного развития образа и только подбираются поэтом так, чтобы символизировать известное общее настроение—безнадежно уносящейся жизни, бессильной удали, грусти и сожаления о прошлом и т. п.

Соединение образа тройки, уносящей счастье, молодость и любовь, и снежной вьюги, мятели, заметающей сердце, дано в следующем ниже стихотворении. Символ достигает крайних пределов реали-

зации; тройка теперь уже не уносит счастье поэта — она уносит самого поэта и его возлюбленную, Снежную Деву:

Вот явилась. Заслонила
Всех нарядных, всех подруг.
И душа моя вступила
В предназначенный ей круг.
И под знойным снежным стоном
Расцвели черты твои—
Только тройка, мчит со звоном
В снежно белом забытьи.
Ты взмахнула бубенцами,
Увлекла меня в поля...
Душешь черными шелками,
Распахнула соболя...
И о той-ли вольной воле
Ветер плачет вдоль реки,
И звенят и гаснут в поле
Бубенцы, да огоньки?...

Таким образом вся лирическая поэма «Снежная Маска», на подобие сложной оркестровой композиции, может быть истолкована как гармонизация нескольких исходных метафорических тем.

В третьем томе «Стихотворений» метод символизации опять меняется, причем настолько значительно, что некоторые критики не вполне справедливо указывали на переход Блока от романтической поэтики к какому то новому реализму. Правда, из мира цыганской песни в поэзию Блока попадают новые элементы городского пейзажа, заменяющие «весенние зори» первого тома и «снежные вьюги» последующих сборни-

ков: «тройка», «сани» и «лихач», «скрипки» городского ресторана, «цыганка» и т. п. Но и эти реальнейшие предметы в искусстве поэта-символиста развеществляются, становятся «пейзажем души», ознаменованием внутренних, душевных событий; с тою только существенной разницей, что в «Стихах о Прекрасной Даме» образ поэта, как рыцаря, молитвенно склоненного перед божественной Невестой, с самого начала задуман, как поэтическое иносказание, и целое стихотворение, уже в основном замысле, имеет символический смысл, в то время, как в стихах третьего тома какая-нибудь поездка с возлюбленной на острова, которая сама по себе—реальное, даже биографически достоверное событие, как бы признается соответствующей известному внутреннему настроению, душевной ситуации, является ее типическим выражением. Оттого, эта ситуация возвращается так часто в целом ряде стихотворений, ср. «Здесь и там», «Вот явилась»..., «Под вечер холодные плечи...», «Своими горькими слезами»... (во II томе), «На островах», «Я пригвожден...», «Дух пряный марта», «Болотистым пустынным лугом» (в III томе). Происхождение этого символа мы рассматривали выше. Символический смысл ситуации нередко раскрывается в словах самого поэта:

...И кольца сквозь перчатки тонкой,
И строгий вид,
И эхо над пустыней звонкой
От цоканья копыт,

Все говорит о безпредельном,
Все хочет нам помочь,
Как этот мир, летит бесцельно
В сияющую ночь!..

Метафорический стиль позволяет поэту и здесь, романтически преображая действительность, подготовлять нас к возможности символического восприятия реального события. Особенно показательны в этом отношении приведенные выше стихи:

Над бездонным провалом в вечность,
Задыхаясь, летит рысак...

Явления внешнего мира, «обстановки», метафорически одушевляются, оживают и приобретают человеческий смысл, созвучный с настроением поэта. Так — «скрипки», в цикле ресторанных, цыганских стихов. «И сейчас же в ответ что-то грянули струны, исступленно запели смычки», «Дальних скрипок вопль туманный», «И тенор пел на сцене гимны безумным скрипкам и весне», «И скрипки, тая и слабея, сдаются бешенным смычкам». В своем частом повторении, в своеобразном метафорическом оживлении мотив скрипки становится постоянной символической принадлежностью известной душевной настроенности. Отсюда уже бесспорно иносказательное заглавие целого отдела «Арфы и скрипки» или такие стихи, в которых символическое

значение этого мотива выступает совершенно ясно. Напр. в изображении исступленной страсти: «Я слепнуть не хочу от молньи грозовой, ни слушать скрипок вой (неистовые звуки!)» или надвигающейся смерти: «Чтоб в пустынном вопле скрипок перепуганные очи смертный сумрак погасил» и несколько иначе в другом стихотворении: «Слышишь ты, сквозь боль мучений, точно друг твой, старый друг, тронул сердце нежной скрипкой!»... Или—в картине освобождения, буйной воли, разбившей оковы прежней жизни:

Далекие, влажные дали
И близкое, бурное счастье!
Один я стою и внимаю
Тому, что мне скрипки поют.
Поют они дикие песни,
О том, что свободным я стал!..

Или, наконец, в философской символике стих «Голоса скрипок», в котором Тютчевский «мыслящий тростник» («Певучесть есть в морских волнах...») заменен более привычным для Блока метафорическим иносказанием:

Зачем же в ясный час торжеств
Ты злишься, мой смычек визгливый,
Врываясь в мировой оркестр
Отдельной песней торопливой?

Но искусство поэта в этих последних стихах заключается именно в том, что он строит свое произведение как бы на самой границе соприкосновения двух

миров—реального и сверхреального—так что переход из мира реальностей в мир символов ускользает от читателя, и самые обычные предметы как бы просвечивают иным значением, не теряя, вместе с тем, своего вещественного смысла. Так, в стихотворении «Шаги командора»—туман за окном, глухая ночь, наступление рассвета и крик петуха «из страны блаженной, незнакомой, дальней»—привычные символы поэзии Блока, кажутся здесь в ночном стихотворении почти реальными предметами «пейзажа», и вместе с тем, они дают уже предчувствие иной действительности, входящей в этот мир—пока с появлением призрака эта иная действительность не становится воочию перед нами.

В истории русского символизма поэзия Блока обозначает высшую ступень—наиболее утонченные приемы в пользовании метафорой и символом, как приемами преображения действительности и знаменования ее привычными образами — иных реальностей («от реального к реальнейшему»—a realibus ad realiora — по слову Вяч. Иванова). Для литературных староверов, не привыкших к чтению поэтических иносказаний, его искусство, особенно в первых двух томах, должно остаться непонятным, противологичным, во всяком случае—в таких примерах, как приведенные выше: «А под маской было... звездно»..., «Я бросил сердце... с белых гор, оно лежит на дне». В наше время установка худо-

жественного внимания на этот задний фон, известная привычка к ощущению присутствия бесконечного, сверхреального, какого-то нового измерения в художественном образе, делает чтение этих поэтических иносказаний совершенно простым и привычным. Но для будущих поколений поэтов и писателей положение легко может измениться. Недаром Сергей Городецкий, представитель «нового реализма», еще в 1913 г. («Аполлон», № 1. «Некоторые течения современной поэзии») нападал на Блока за поэтику намеков и иносказаний и требовал от поэта «реальной тройки», а не символа. «Тройка удала и хороша своими бубенцами, ямщиком и конями, а не притянутой под ее покров политикой...» Здесь—требования иного художественного вкуса и, может быть, иного мировоззерцания вступают в свои законные права.

VI.

Со времен Тредьяковского и Ломоносова в русской поэзии господствует силлабо-тоническое стихосложение, т.-е. метрическая система, основанная, с одной стороны, на счете ударений в стихе (*тоническ*ий принцип), с другой—на постоянном числе неударных слогов между ударениями (принцип *силлабическ*ий). В таком стихосложении число слогов в стихе является постоянной величиной, и простейшей единицей

метрической повторности служит стопа, как постоянное сочетание метрически ударного слога с известным числом неударных. Тредьяковский и Ломоносов заимствовали силлабо-тоническую метрику у немцев. Но у самих германских народов этот принцип стихосложения не является национальным, а навеян античными и французскими влияниями. Национальная германская поэзия пользовалась исключительно тоническим принципом — постоянного числа ударений в стихе при изменении числа неударных слогов между ударениями и перед первым ударным. На чисто-тоническом принципе строится древне-германский аллитерационный эпос; его сохранила немецкая народная песня, когда поэзия образованного общества подчинилась не национальному принципу стопосложения. В эпоху Гёте и романтизма этот более старый метрический принцип возрождается, благодаря влиянию народной песни и развитию ритмически более свободного песенного стиля в поэзии книжной. Начало «Фауста» Гёте, баллада о короле из Фулы, «Лесной царь» (не в переводе Жуковского, а в подлиннике), многие стихотворения Гейне, Эйхендорфа, Уланда и др. романтиков, написанные под влиянием народной песни, пользуются различными формами чистого тонического стиха. Его строение мы можем показать на Блоковском переводе знаменитой «Лорелеи» Гейне, передающем метрические особенности немецкого подлинника:

Прохла́дой сумерки ве́ют,
И Ре́йна тих простор;
В вече́рних луча́х але́ют
Верши́ны да́льних го́р...

Здесь при трех обязательных ударениях в каждом стихе, число неударных слогов между ударениями (как и общее число слогов в стихе) является величиной переменной; в I стихе—1, 1, 2; во II стихе—1, 1, 1; в III стихе—1, 2, 1; в IV стихе—1, 1, 1. Общая метрическая схема такого трехударного стиха:

$$x\acute{}-x\acute{}-x\acute{}-x$$

где $x = 0, 1, 2, 3$ и т. д., т.-е. является величиной переменной (чаще всего, $x = 1$ или 2). Разумеется, чисто тонический стих не может распадаться на одинаковые стопы, он делится на доли, состоящие из самостоятельных слов или словесных групп (речевых тактов), объединенных более сильными ударениями; напр.: «Прохла́дой | сумерки | ве́ют || и Ре́йна | тих | простор.» Вот почему в русской метрике стихи этого типа получили название «дольников» (трехдольный или трехударный, четырехдольный или четырехударный стих и т. д.).

По сравнению с метрической связанностью книжного силлабо-тонического стиха, в котором метрически упорядочено и число ударений и число слогов между ними, русский народный стих гораздо свободнее и разнообразнее по своей ритмической структуре, так как в нем

величиной постоянной является только число ударений, предопределяемых ритмическим строением напева (ср., напр., обычный четырехударный былинный стих). В эпоху романтизма у нас, как и в Германии, указывали на ритмическое богатство и свободу народного творчества (напр., Востоков в своем замечательном опыте «О русском стихосложении») и пытались ему подражать. Но победа принципа чистого тонизма над ломоносовским стопосложением совершилась уже в наши дни, в эпоху нео-романтизма, и в этом мы видим столь же значительную революцию в истории русского стиха, как и самое введение силлаботонической системы Тредьяковским и его последователями. В этой революции, несомненно, решающая роль принадлежит творчеству Александра Блока.

Конечно, у Блока были предшественники, как и у всякого художника-новатора. Стихия чистого тонизма просачивалась в русскую поэзию различными путями. Кроме подражания русской песне и различных опытов над усвоением античных лирических размеров главную роль сыграли переводы немецких и английских романтических дольников. Напр., уже у Жуковского «Жалоба пастуха» (из Гёте), у Лермонтова «Берегись, берегись над бургосским путем...» (из Байрона), у Тютчева «О, не кладите меня...» (из Уланда), наконец, особенно переводы из Гейне размерами подлинника — у Фета «Ты вся в жемчугах и алмазах...», «Во сне я милую

видел...», «Они любили друг друга...» и др., у Ап. Григорьева «Они меня истерзали...», «жил был старый король...», «Пригрезился снова». В этой традиции в метрическом отношении стоят и переводы Блока из Гейне («Опять на родине» — «Heimkehr»). Они показались новыми на фоне П. И. Вейнберга и переводчиков его школы, но хорошо обоснованы в старых традициях переводчиков, более чутких к ритмическому строению стиха.

Под влиянием народной лирики находятся и оригинальные стихи русских поэтов-романтиков, написанные дольниками. У Лермонтова, напр., «Песня» 1830 г. («Не знаю, обманут ли был я...»), «Поцелуями прежде считал...» (1831), у Тютчева «Последняя любовь» («О как на склоне наших лет...») и целый ряд стихотворений в «Современнике» 1836 года (м. пр. «Silentium», «Сон на море»... и др.), впоследствии переделанных Тургеневым в духе школьного стопосложения для издания 1861 года, у Фета «Измучен жизнью...», у Ап. Григорьева «что дух бессмертных...» и др. Эпоха символизма особенно богата примерами; длинный список открывается «Песней» З. Гиппиус («Окно мое высоко над землею...» 1893) и стих. «Цветы ночи» («О, ночному часу не верьте» 1894); далее следует Брюсов (стихотворения 1896 года, напр. «С опущенным взором, в пелериночке белой...», «Едва ей было четырнадцать лет...», «Есть что-то позорное в мощи природы... и др.), Бальмонт со своими «прерывистыми стро-

ками» («Болото», «В старом доме» и др.), Вяч. Иванов («О, солнце, вожатый, ангел Божий...») и др. Некоторые из этих стихотворений предшествуют первым дольникам Блока (1901—1902, «Стихи о Прекрасной Даме»), другие написаны одновременно или позднее, во всяком случае — вполне самостоятельны. Тем не менее, как и стихотворения Жуковского, Лермонтова и др., они производят впечатление первых опытов, неканонизованной подземной литературной струи. Впервые у Блока свободные тонические размеры зазвучали, как нечто само собой разумеющееся, получили своеобразную напевность, законченный художественный стиль. И этим самым, по крайней мере для нашей эпохи, победа тонической стихии над старинным стопосложением была решена, русский поэтический язык ассимилировал себе эту новую, еще недавно непривычную форму:

Потемнели, поблекли залы.
Почернела решетка окна.
У дверей шептались вассалы:
— Королева, королева больна.

И король, нахмуривший брови,
Проходил без пажей и слуг.
И в каждом брошенном слове
Ловили смертный недуг...

Или так:

Неверная! Где ты? Сквозь улицы сонные
Протянулась длинная цепь фонарей,

И пара за парой идут влюбленные,
Согретые светом любви своей.

Где же ты? Отчего за последней
парою
Не вступить и нам в назначенный
круг?
Я пойду бренчать печальной
гитарою
Под окно, где ты пляшешь в хоре
подруг!..

В сущности, этими двумя разновидностями тонического стиха — трехударным и четырехударным (с различными окончаниями, мужскими, женскими, дактилическими) ограничиваются метрические возможности Блоковских дольников. Обычно стихи эти имеют подчеркнуто напевный, мелодический характер, что соответствует «песенному» стилю романтической лирики. Между ударениями чаще всего (почти исключительно) один или два слога. Но встречаются у Блока и другие тонические стихи, «разговорного склада», и в них размеры каждой «доли» увеличиваются, т.-е. между ударениями могут стоять три или более слога, а иногда два ударных слога стоят рядом. Напр., в стихотворении «Из газет»:

...Коля проснулся. Радостно вздохнул
Голубому сну еще рад на яву.
Прокатился и замер стеклянный гул:
Звенящая дверь хлопнула внизу.
Прошли часы. Приходил человек

С оловянной бляхой на теплой
шапке.
Стучал и дожидался у двери
человек.
Никто не отпирал. Играли в прятки.

Были веселые морозные святки.

С Блока начинается, таким образом, решительное освобождение русского стиха от принципа счета слогов по стопам, уничтожение канонизованного Тредьяковским и Ломоносовым требования метрического упорядочения числа и расположения неударных слогов в стихе. В этом смысле все новейшие русские поэты учились у Блока, а не у его предшественников, как Державин, Батюшков и Пушкин учились русскому стиху у Ломоносова, а не у Тредьяковского. Дольники Ахматовой построены по тому же чисто тоническому принципу; если они производят несколько иное художественное впечатление, то, главным образом, благодаря выбору слов (из разговорного языка, в вещественно-логическом сочетании, без метафор) и синтаксическим особенностям, уничтожающим напевность, присущую дольникам Блока.

Стихи Маяковского, как бы революционны они не казались, по своему метрическому строению—те же дольники, с четырьмя или тремя ударениями, с тою только разницей, что у Маяковского в долю нередко входит большой речевой такт, целая словесная группа, объединен-

ная сильным ударением, что впрочем иногда встречается и у Блока (напр., в стихотворении «Поэт»: «Сидят у окошка с папой...»). Как бы то ни было, эти отличия менее существенны, чем факты сходства: именем Блока будет определять впоследствии историк русского стиха решительный момент деканонизации старой системы стихосложения и победы чистой тонической стихии.

Навсегда ли эта победа — трудно сказать. Быть может, освобождение стиха от принципов старой метрики связано с некоторыми временными и преходящими особенностями романтической эпохи русской поэзии. Характерно, что поэты классического стиля возвращаются от дольников к более строгой, художественно более упорядоченной системе стопосложения, напр., Анна Ахматова в «Белой Стае». С другой стороны, такой поэт, как Кузмин (ср. его последний сборник «Нездешние вечера») умеет пользоваться чисто тоническими размерами в законченных и строгих классических стихах. Сам Блок после первых песенных дольников в «Стихах о Прекрасной Даме» и ритмического разгула вольных стихов в «Снежной Маске», в наиболее зрелых стихах III тома гораздо строже и сдержаннее. Кажется, на последней ступени развития он овладел новой метрической формой вполне и пользуется ею наравне со старой, как мудрый художник, для которого все средства хороши, если

служат сознательной и обдуманной художественной цели.

VII.

Если в процессе освобождения русского стиха от принципов стопосложения поэзии Блока принадлежит решающая роль, то сходное значение имеет его творчество и в истории деканонизации точной рифмы, совершившейся в русских стихах за последние годы.

Рифмой мы называем звуковой повтор в конце соответствующих ритмических групп (стиха, полустишия, периода), играющий организующую роль в строфической композиции стихотворения. Понимание рифмы в различные эпохи истории поэзии может быть более широким или более узким. Современное понятие «точной рифмы» уже указанного в определении. Оно предполагает безусловное тождество конечных звуков ритмического ряда, начиная с последнего ударного гласного. Условность понятия точной рифмы явствует, однако, из следующего: для рифмы мужской в открытом конечном слоге мы требуем в настоящее время рифмовки опорной (т. е. предударной) согласной: «тебе» и «венце», «меня» и «любя» для нас — неточная рифма. Канонизация требования рифмовки опорной согласной совершается в новой русской поэзии на наших глазах; в начале XIX века (даже у Пушкина) встречаются рифмы с этой точки

зрения неточные; процесс канонизации достаточно подвинувшийся у лучших поэтов XIX века, завершается в лирике символистов, всегда особенно внимательных к вопросам формального строения стиха.

Таким образом понятие точной рифмы относительно и изменчиво; оно обозначает предел, определяемый художественными вкусами эпохи, более свободными или более требовательными. В истории рифмы мы наблюдаем, с одной стороны, процесс канонизации тех или иных пределов точности, установление более или менее определенных норм для звуковой концовки, с другой стороны — разрушение этих норм, освобождение от установленных канонов, «деканонизацию» точной рифмы. При этом естественно обнаруживается, что простое и привычное для нас понятие точной рифмы теоретически и исторически слагается из нескольких образующих элементов *).

Мы различаем в рифме следующие элементы: 1) тождество метрических окончаний или «стиховых клаузул», состоящих из равного числа слогов с ударением на одинаковом месте; 2) тождество ударных гласных («гармония гласных»); 3) тождество послеударных гласных (поскольку это может быть существенно

*) Об этом ср. статью О. М. Брика «Звуковые повторы» в сборнике «Поэтика» Петроград. 1919.

с акустической точки зрения: в русском языке послеударные гласные обыкновенно одинаково редуцированы в «безразличный» или «глухой» гласный звук); 4) точное повторение и одинаковое расположение послеударных согласных (по терминологии Брика «прямой звуковой повтор»).

В процессе канонизации точной рифмы (в древне-германской поэзии, в старофранцузском эпосе и испанском «романсе», в средневековой латинской лирике, в русской народной песне, поскольку, подвергаясь книжному влиянию или самостоятельно, она стремится к употреблению рифм, в старых русских силлабических виршах и т. д.) мы находим все эти элементы точной рифмы в самостоятельном развитии, как концовки, организующие стих. Могут быть рифмы, разные по числу слогов и расположению ударений (т. е. по строению метрического окончания — «неравносложные» и «неравноударные»); рифмы, построенные на повторении согласных при различии в ударном гласном (т. н. «консонанс»); рифмы с одинаковыми гласными, но разными согласными, («ассонанс»); наконец, с различными частичными отступлениями в числе и расположении согласных, образующих повтор и т. д. Разбитые таким путем на свои образующие элементы рифмы оказываются тождественными с различными типами звуковых повторений внутри стиха, определяющих «словесную инструментовку» стихотворения («гармония

ударных гласных», «согласные повторы» и т. д.). Исследователю истории рифмы становится понятным образование рифмы из обычных, «случайных» звуковых повторов, ее канонизация в особой функции—концовки, организующей строфическую композицию стихотворения. С другой стороны, в процессе деканонизации точной рифмы эти образующие элементы снова становятся самостоятельными и порождают художественные явления, во многих отношениях сходные с теми первоначальными стадиями в истории точной рифмы, которые мы находим в древне-германском эпосе или в латинской гимнологии.

Деканонизация точной рифмы в современной поэзии имеет разные причины. Из них важнейшая — желание нарушить однообразное и уже переставшее быть действенным возвращение одинаковых звуков на заранее предуказанных местах, т. е. нечто сходное с развитием синтаксического «переноса» (enjambement) в романтизме на фоне строгого и гармонического членения предложения по стихам и полустишиям у поэтов-классиков или с употреблением неразрешенных диссонансов в современной музыке. В связи с этим существенно обновление состава рифм, образование новых и неожиданных рифмовых сочетаний взамен надоевших и ставших уже банальными рифмовых пар; искание новой рифмы находит здесь удовлетворение помимо тех экзотических и редкостных сочета-

ний (Брюсов: «аспид»: «распят»; «причалъще»: «базалъте» и т. п.), которые нарушили бы интимный песенный или разговорный стиль многих современных поэтов. Употребление неточной рифмы в этом смысле можно иллюстрировать на примере из Блока *) («В неуверенном зыбком полете...»).

... В серых сферах летай и скитайся,
Пусть оркестр на трибуне гремит,
Но под легкую музыку вальса
Остановится сердце—и винт...

В этом окончании стихотворения, посвященного авиатору и построенного в первых двух строфах на точных рифмах, мы бы ждали таких же рифм и в последней строфе; например «скитайся»: «бросайся», «опускайся» и т. п. «глаголъные» рифмы; «гремит»: «бурлит», «молчит» и т. п. или «вид», «закрыт...». Но поэт обманывает наше ожидание неожиданным рифмовым сочетением—«скитайся»: «в а л ъ с а»; «гремит»: «в и н т». Новые, непредусмотренные слова приобретают необычайную смысловую выразительность; вместе с тем запушевано назойливое бренчанье одинаковых звуковых концовок, в стройное движение звуков врывается неразрешенный диссонанс, в в данном примере вполне мотивированный и со смысловой стороны—внезапным падением авиатора.

---

*) Заимствуем этот пример из работы Г. Н. Левина «Рифма у Бальмонта».

Если оставить в стороне одинокие опыты Державина и некоторых его современников в области неточной рифмы, то немногочисленными предшественниками Блока являются первые символисты, при том почти единственный—Брюсов, который, следуя за французскими модернистами, проделал несколько опытов в области неточной рифмы. С появлением Блока, в особенности его второго и третьяго сборника (теперь II книга «Стихотворений») неточная рифма из стадии теоретических опытов становится органическим явлением стиля. Мы хотели бы на ряде примеров из II книги показать богатство и разнообразие приемов Блока в области неточной рифмы, т. к. в обычном представлении недооценивается его роль в истории этого приема *).

Мы имеем прежде всего длинный ряд примеров на рифмы с отсеченной конечной замыкающей слог согласной (особенно—женские рифмы): например стужа: кружев, приходит: пароходе, твари: фонарик, забудем: люди, жертва: мертвых и много других. Этот тип неточной рифмы получил особое распространение в стихотворениях Анны Ахматовой и поэтов ее круга; например, в «Четках»—пламя: память, губ: берегу, наш: отдана и др. Конечный слог может замыкаться

*) В классификации неточных рифм, как отклонений от «точной», мы следуем за Е. Д. Поливановым в его работе о рифме Маяковского.

группой согласных, из которых одна отсекается или выпадает; например—гремит: винт, мачт—трубач. Замыкающая согласная может быть различной в обоих рифмующих словах—опущен: грядущем, человек: рассвет, дверь: тень; точно также—последняя согласная в замыкающей группе—смерч: смерть; простейший случай такого различия—когда одна из конечных согласных палатализована («мягкая» согласная рифмует с соответствующей «твердой»), например—прелесть: шелест, фонарь: стар и др. Специально в женских рифмах возможны отклонения в группе согласных, отделяющих ударную гласную от неударной; например, выпадение одной из средних согласных—ответный: смертный, дерзкий: занавески, тусклой: ýзкой, черни — свергни и друг.; или средние согласные являются вовсе различными—купол: слушал, пепел: светел, ветер: вечер; или, наконец, одна из группы средних согласных остается неизменной, другая в обоих словах—различная—искра: быстро, отдых: воздух, смерти: ветви и друг. То же возможно и в дактилических рифмах; например—капоре: за море, гибели: вывели, вербное: первая, пристани: издали; только в дактилических рифмах встречается также перестановка средних согласных из одного внутреннего слога в другой, например—повелено: взлелеяны, облаке: колкими. Особое значение имеют те случаи вариации средних согласных,

когда конечный неударный слог образует в обоих рифмах одинаковый суффикс [тип: ударн. гласн. + х + суфф.: ударн. гласн.+у+суфф.). Например, для женских рифм—папертЬ: скатертЬ, зайчик: мальчик, забудешЬ: любишЬ, обнимешЬ: опрокинешЬ; для дактилических—молится: клонится, карлики: сухарики, Троицы: околицы, вскинула: осыпала. Такие неточные суффиксальные рифмы характерны для русской народной песни, где они часто являются, как невольное следствие более или менее последовательного ритмико-синтаксического параллелизма; например: «Вы молодчики молоденькие, вы дружки мои хорошенькие»... или «Мужики то старые, мужики то богатые, мужики посадские»... Влияние народной песни чувствуется и у Блока во многих случаях употребления неточной суффиксальной рифмы, особенно дактилической:

Мальчики да девочки
Свечечки да вербочки
Понесли домой.
Огонечки теплятся,
Прохожие крестятся,
И пахнет весной...

Гораздо более сильное разрушение точной рифмы мы имеем в тех случаях, где затронут гласный элемент концовки. Так—в различных примерах неравносложных рифм с отсеченной конечной гласной—неведомо: следом, открытое: размытый, инее: синей, очи:

ночь; или с выпадением средней гласной — (иногда среднего слога) — оснéженный: безнадежный, важный: скважины, лучика: мученика, изламывающий: падающий. При т. н. «консонансе» затронута самая твердыня точной рифмы — ударный слог — солнце: сердце (одна из любимых рифм Блока в эпоху «Снежной маски»), дают: лед; и здесь нередко мы имеем дело с неполной суффиксальной рифмой народного склада — гармоника: лютики, присвистом: шелестом, комнатке — дитятко. Наконец, отметим несколько примеров неравноударной рифмы — почки: форточки, подворотни: оборотня (II, 131); повязка лежит еще: в змеином логовище (II, 131); что душу отняла мою: что о тебе, тебе пою (II, 222); спалена моя степь, трава свалена: и кого целовал — не моя вина (III, 108).

После стихов II книги Блока процесс деканонизации точной рифмы идет уже более смело и сознательно. Мы указывали выше на т. н. «рифмоиды» в разговорном стихе Ахматовой, где стремление притупить назойливые звучные рифмы совершенно понятно, у Кузмина и многих других. Сам Блок в стихотворениях III тома возвращается, как и в области метрики, к более каноничным и консервативным формам стиха. Но освобождение от традиционной нормы и здесь совершилось именно в творчестве Блока. Такие революционеры формы, как Маяковский и другие футуристы, конечно, развивали этот принцип более

последовательно; в частности у Маяковского особое значение приобретают неравноударные рифмы, составленные из двух слов с самостоятельными ударениями—прием, который у Блока только в зачатке (сюда мы могли бы отнести некоторые составные рифмы, фонетически не вполне точные; напр. у Брюсова — «что ведомо было одним нам». «встречаю приветственным гимном», у Блока: «эта странница, верно, не рада нам:... «божественным ладаном» и особенно «лежит еще»: «логовище»). Но в остальном классификация неточной рифмы у Маяковского отметит те-же основные категории, которые мы нашли у Блока, и притом—не единичными случаями, а как последовательно проведенный стилистический прием (во II книге—до 90 примеров).

Когда появилась поэма «Двенадцать», некоторые критики указывали на то, что Блок становится здесь учеником Маяковского, очевидно—в фактуре стиха и в употреблении рифмы. Эти указания, как явствует из предыдущего, совершенно несправедливы. Своеобразная художественная сила поэмы Блока, не имеющей в этом отношении ничего равного в русской поэзии, заключается в создании впечатления грандиозного неразрешенного диссонанса, как в современной музыке. На первом месте—указанный выше диссонанс в самом тематическом содержании—взлеты восторга, упоение разливом бунтарской стихии

(«пальнем-ка пулей в святую Русь!») и безнадежная тоска, господствующая над всеми взлетами чувства. Рядом с этим — кричащие противоречия в выборе словарного материала: в иррациональный, метафорический стиль современного поэта - романтика врываются неканонизованные, как бы еще не обработанные в художественном отношении элементы грубой повседневной речи, словесные обороты фабричной частушки и нового революционного языка. Наконец,—решительное разрушение привычно - гармонического и симметричного строения русского классического стиха: ритмическая свобода звуковых рядов, построенных по чисто тоническому принципу, меняющихся по числу ударений и по характеру стихового окончания; в связи с этим — деформация обычной строфы из четырех стихов с перекрестными рифмами в более свободные и изменчивые строфические образования и деканонизация точной рифмы со всем разнообразием своих приемов. Все эти элементы диссонанса, возведенного в главенствующий художественный принцип, были уже в творчестве самого Блока: расширение поэтического словаря «неканоничным» материалом — в цыганских и «реалистических» стихах III тома, деканонизация старых метрических норм и точной рифмы—во II книге, в особенности в отделах «Пузыри Земли» и «Снежная Маска», где многое предвосхищает поэму «Двенадцать». В этом смысле Блок

отнюдь не ученик, а скорее — учитель футуристов.

VIII.

Поэма «Двенадцать» является лишь наиболее последовательным выражением той романтической стихии в творчестве Блока и его современников, которая сделала из символизма критическую, революционную эпоху в развитии русской поэзии. Романтизм ищет безусловного в жизни; сознавая бесконечность души человеческой он обращается к жизни с бесконечным требованием и отрицает ее конечные, ограниченные, несовершенные формы, не удовлетворяющие его «духовного максимализма». Как художественное направление, романтизм ощущает литературную традицию тяжелой условностью, в художественной норме видит ограничение творческой свободы; он устремляется к разрушению отстоявшихся, канонизованных, условных художественных форм во имя идеала новой формы, безусловной, абсолютной; и даже слово в этом отношении для него—не столько законный материал для поэтического мастерства, сколько преграда для поэта, который хотел бы «сказаться без слова». Этот динамизм художественного и жизненного устремления, разрушающий затвердевшие грани искусства и культуры, расплавляющий неподвижные жизненные ценности, как остывшую лаву первоначально свобод-

ного, индивидуального и творческого порыва, сам поэт в последние годы своей жизни любил называть «духом музыки» и в романтическом искусстве начала XIX в. видел исторически к нам наиболее близкое проявление этого духа (в оставшейся ненапечатанной статье о романтизме). Изучение поэтического стиля (иррациональная метафора, противоречащая вещественно-логическому смыслу слов) и даже самой фактуры стиха (деформация классического русского стихосложения) обнаруживает в этом отношении те-же основные устремления, которые открылись нам раньше в фактах внутреннего развития поэта, его духовном максимализме, его трагическом разрыве между «идеалом Мадонны» и «идеалом Содомским». Какова бы ни была наша личная оценка романтического максимализма, как жизненно-религиозного и как художественного факта, мы не можем забыть исключительного значения поэзии Блока и его явления среди нас. В песнях Блока романтическая стихия русской поэзии и русской жизни достигла вершины своего развития, и «дух музыки», о котором говорил поэт, явился в самом совершенном своем обнаружении.

В. Жирмунский.

Ю. ВЕРХОВСКИЙ

ВОСХОЖДЕНИЕ

Восхождение

(К поэтике Александра Блока).

I.

В одной из последних своих напечатанных статей Александр Блок образно рассказывает о впечатлении осмотра древнего римского водопровода и подъема вслед за тем на Monte Luca—и заключает: «Описанное мною нисхождение под землю и восхождение на гору имеет много общих черт, если не со способом создания, то с одним из способов постижения творений искусства.

Для нас эти слова—и дальнейшие—приобретают теперь особое значение последнего свидетельства художника о том, каким представлялся ему процесс собственного творчества: именно с точки зрения способа с о з д а н и я творений искусства, а уже затем и постижения их многозначительно это свидетельство: «Лучшая подготовка к такому постижению—продолжает Блок (и к такому способу создания, напомним мы)—такое самочувствие, которое возникает в человеке, попавшем в край махаонов на лесной опушке или в край акведука под горой. Я не говорю, что это способ един-

ственный; есть еще, например, такие, тоже очень верные: ряд глубоких житейских неудач и обид; или—сильная усталость физическая при долгой незанятости ума. Но это способы, так сказать, отчаянные; первый же—самый естественный и самый верный. Его надо достигать упражнением, или — заслужить; упражнение над таким необычным делом в спешке нашей цивилизации сейчас едва ли кому доступно. Все теперь так торопятся...»

Эти способы или — скажем — эти пути мы бы определили как отрешенность и соприкосновение с запредельным, в восхождении ли или в нисхождении—одинаково: οὐρανὸς ἄνω, οὐρανὸς κάτω. Самые же способы, приводящие на эти пути—они названы, конечно, не все, но как они зорко, и просто, и жизненно обозначены поэтом! Последний — эта последняя усталость—как близок он может быть художнику теперь, когда порою на границе крайнего изнеможения, полного исхождения силами телесными раскрываются прозрения взору окрыленного духа! Другой из «отчаянных» способов также отметил поэт—путь житейского страдания. И его, быть может, изведал он. Но глубоким для нас удовлетворением звучат признания об изведанном прямом пути.

И этот последний путь может быть ярко освещен непосредственной озаренностью поэта-певца, исконного носителя песенной стихии в поэзии. А таким и

представляется нам типически — он, только-что покинувший наш круг, он, имевший дар ясновидеть—

И флейту вдруг к устам приблизив,
Воспоминаньем чаровать —
И, к дому горнее принизив,
За непонятным узывать.

Вячеслав Иванов.
(Cor. Ardens, I, 142).

II.

Параллельность двух явлений ничего не доказывает, но часто многое уясняет. Из простого соответствия может выйти какая-то планомерность, закономерность. Внешнее сходство, как бы случайное, обнаруживает внутреннюю связь, часто органическую. Многому может научить простое сравнение.

Кажется, из поэтов ни с кем так не хочется сравнивать Блока, как с Фетом. Каковы были стадии творческой эволюции этого также типического поэта-певца?

Первая стадия — это нежнейшие, легкие

Как от цветов летящий пух,

едва уловимые «песни без слов», когда, по определению самого поэта,—

крылатый слова звук
Хватает на лету и закрепляет вдруг
И темный бред души, и трав неясный запах.

здесь—песни:

Спи, еще зарею
Холодно и рано

и—

на заре ты ее не буди,

здесь (классический пример)

Шепот, робкое дыханье,

здесь

Печальная береза
У моего окна,

здесь и благоуханные Вечера и Ночи, и девственные Гадания, и душевныя обращения к Офелии. Рядом с тихими мелодиями—широкие запевы.

Но уже в мерных дистйхах Вечеров и Ночей проступает другое начало. Им характеризуется вторая стадия фетовского пути. Это начало является по существу как бы антитезой первому, это—начало характерно пластическое. Оно достигает у Фета своей кульминации в антологической поэзии, в частности в разработке античных мотивов и классических форм. Тут показательны для Фета и античные дистихи, и классический французский александриец, и итальянский сонет. Взамен текучих звуков и текучих красочных пятен, полутонов, оттенков (rien que la nuance),—взамен этого — отчетливость контуров и ясность и полнота красок, не музыкально-мелодическая поэзия, а гармония красочно-пластическая. Основной ее стимул—вынесение переживания вовне, художественная объективация.

Эта объективация лирики как бы подготовляет другую, эпическую, которая в полном своем выражении является венцом третьей, последней стадии художественного развития. У Фета названная эпическая объективация сказалась в легких, как бы эскизных, но несокрушимо точных октавах его поэм, как Две Липки или Студент Но основная для него в этой стадии, тоже чистая стихия слова — это конкретизованная, концентрированная в слове поэзия отвлеченного созерцания, философская лирика Вечерних Огней, дающая как бы некий синтез его поэзии, так же как в другом плане его поэтические самоопределения художника слова.

Так мы видим в одном поэте, как в микрокосме, последовательную смену трех основных периодов органического развития поэзии. Но Фет проходит эти периоды, оставаясь все же типически не только лириком по преимуществу, но лириком-певцом, принимая поэтику других типов лишь постольку, поскольку она совместима с основной певучею струей, песенной стихией,—и даже дает ей преобладать и всегда владеть поэтом.

Мы только схематически могли наметить все изложенное в отношении к Фету. Попытаемся сколько нибудь наполнить эту схему художественным материалом поэзии Блока,—и, думается, мы получим несколько опорных точек для ее теоретического истолкования, для построения поэтики Блока.

III.

В юношеских, передрассветных песнях Блока даже непосредственно слышится фетовский запев. Но мы оставим в стороне вопросы преемственности, как и всю область историко-литературную: нас интересует сейчас аналогия—более того—одинаковая планомерность в самом развертывании практической поэтики обоих поэтов от одного этапа к другому. Так—начиная с песен юного Блока.

Часто это, безмятежная, самой себе нераздельно отдающаяся мелодия, прозрачными и светлыми струями текущая—прямое и простое излияние души дыханием и трепетом жизни с юной радостью и печалью:

Полный месяц встал над лугом
Неизменным дивным кругом,
Светит и молчит.

Дышет утро в окошко твое,
Вдохновенное сердце мое...

Ярким солнцем, синей далью
В летний полдень любоваться,—
Непонятною печалью
Дали солнечной терзаться...

Теряет берег очертанья,
Плыви, челнок!

. . . . . .

В тумане чистом и глубоком,
Челнок, плыви,
Все о бессмертьи в сне далеком
Мечты мои.

Милый друг, ты юною душою
Так чиста!
Спи пока. Душа моя с тобою,
Красота!

Не призывай. И без призыва
Приду во храм.

Последнее стихотворение озаглавлено: Servus — reginae. Им начинается столь высокий в любовной лирике Блока мотив служения. Тут же, в этом первом, вступительном отделе его поэзии—ряд проникновенных обращений к Офелии, позднее так интенсивно продолженный (Есть в дикой роще у оврага.— Мне снилась снова ты. — Песня Офелии: Разлучаясь с девой милой), и пьес, к ним примыкающих (Ты была у окна).— Тут же, изливаясь полными звуками, вздымается уже и — Dolor ante lucem:

Каждый вечер, лишь только погаснет заря,
Я прощаюсь, желанием смерти горя,
И опять, на рассвете холодного дня,
Жизнь схватит меня и измучит меня!

В исканье Бога и спасенья то путеводительно встает в видении «Она» (Ищу спасенья), то—промежутки тем-

ного отчаяния и упадка сил (отметим ямб)

Я стар душой. Какой-то жребий
черный
Мой долгий путь.
Тяжелый путь — проклятый и упорный—
Мне душит грудь.

Но—не безысходно. Торжествует вера:

Знаю молитва поможет...

И вот —

Завтра с первым лучом
Восходящего в небе светила
Встанет в сердце моем
Необъятная сила—

и он, воскуряющий кадило—опоясывается мечом. Перед нами рыцарь Прекрасной Дамы.

Так с созерцанием ускользающих полутонов, движущихся, зыбучих световых пятен сливаются столь же ускользающие и зыбкие переливы звуков, слагающихся в какое-то словно непроизвольное пение звучащей души.

Таковы в основе и стихи о Прекрасной Даме, первоначально — Видения эти сны вечности, звездные сны, эти вечерние тени в синих снегах (как предчувствие Снежной Ночи). В их музыке преобладают возбужденные хореи, уступающие место также тревожным дактилям и только изредка как бы успокоенному ямбу, иногда возглашающему, иногда — запевающему словно невольно.

Очень редко—не два ли раза?—мелькает в этой таинственной фантасмагории среди окрыляющего нездешнего—вдруг Поле за Петербургом и—Нева вешнею ночью, тревожного, как хореи, напева:

Белой ночью месяц красный
Выплывает в синеве...

И среди видений начинается Ворожба. Ответ—неясен и смутен даже в лучезарности:

Как ясен горизонт! И лучезарность
близко.
Но страшно мне: изменишь облик Ты

Тревога таинственного одолевает:

За туманом, за лесами
Загорится—пропадет...

И опять, и опять мгновения, удерживаемые песней, закрепляемые налету,—

Как трав неясный запах,—

опять едва уловимые мгновения вечности:

Я жду призыва, ищу ответа.
Немеет небо, земля в молчанье,
За желтой нивой—далеко где-то
На миг проснулось мое воззванье.

Отзвуки—песня далекая,
Но различить не могу.

. . . . . .

Тайна ль моя совершается,
Ты ли зовешь вдалеке?

Все поют и поют вдалеке
Кто поет—не пойму.

Внемлет слух лесным былинкам...

Эти миги вновь перемежаются возглашениями и хвалениями (Предчувствую тебя.—И, ясная, Ты с солнцем потекла.—Она течет в ряду иных светил.—Прозрачные неведомые тени к тебе плывут.—Входите все.—Ты над могилой—лучезарный храм)—и—очень редко—как бы оглядываниями пройденного пути, лирическими итогами (Внемля зову жизни смутной.—Я все гадаю над тобою).

За ворожбою—колдовство.

И тут среди сонмов нездешних видений все чаще носятся звуки тревожные. Перед рыцарем—

грань богопознанья,
Неизбежный сумрак, черный дым.

Он, молясь суевернее, плачет и кается—вот ему является впервые его страдающий двойник. Но тут же всплывает волшебница—в белой вьюге, в снежном стане—и рыцарь вновь грезит:

Деву в снежном инее
Встречу наяву,—

опять предчувствие Снежной Маски.

Но цельность пока нарушается горьким чувство инородного окружающего:

Не поймут бесскорбные люди
Этих масок, смехов в окне!

Ищу на распутьи безлюдий,
Веселий—не надо мне!

. . . . . .

А за нею—горящим следом—
Всю ночь, всю ночь—у окна!

Отмечаем в этом стихотворении начало ритмики, впоследствии обычной для Блока, определяемой замедлениями или своеобразными «спондеями» в некоторых стопах. (Это именно замедления, а не ускорения, не «паузники»).

И опять как бы итоги, безотрадные ямбы:

Я медленно сходил с ума
У двери той, которой жажду

. . . . . .

Уже двоилась, шевелясь,
Безумная, больная дума.
И проникала в тишину
Моей души, уже безумной,
И залила мою весну
Волною черной и бесшумной...

И перебивающий мотив других ямбов:

Что сожалеть в дыму пожара,
Что сокрушаться у креста,
Когда всечасно жду удара,
Или божественного дара,
Из Моисеева куста!

И опять, и все же в итоге—свет и гимн:

Будет день—и свершится великое,
Чую в будущем подвиг души.

И опять, и все же

Верю в Солнце Завета,
Вижу очи Твои.

Ускользающие пятна и полутона:

И эти бледные платья,
И странный, белый намек.

Очертания белого стана
И твое золотое весло.

. . . . мелькание снежинок.

И вечно бледный воск свечей
И убеленные карнизы.

И сумрак мутно голубой

А там на крутой дороге

Уж клубилось в красной пыли.—

Редеющие тени—золотистая долина—туманная высь—вечерние дали—

За желто-красную листву
Уходит месяца отрезок—

Морозная тень—тайные знаки на стене—

Далекий шорох, близкий ропот—

шорохи и стуки—

И что-то шепчущие губы—
и музыка, музыка несмолкающей песни.

Стихи о Прекрасной Даме сменяются периодом Распутий—и здесь, как Фету,

Несбыточное грезится опять—

и снова звучит Песня Офелии—
и гимны и слезы

У дверей несравненной дамы,

и песни Божеству,—

Но песни слагаю—я не знаю кому,—

и—

Легкоперстный запах цветов.

Все едва уловимое сливается в бесконечный напев—и в его струях и волнах дробятся ускользающие свето-тени, красочные пятна и образы, мелькают очертания рыцаря, арлекина, черного человека и возникает отчетливо только одна—статуя: лошадь, влекомая под уздцы на чугунный мост—

И на узде в напряженьи молчанья
Вечно застывший висит человек.

Перед нами все три элемента лирики—и, как у Фета, все поглощается певучей стихией. Ямбический склад, редкий и нехарактерный еще не создает слова, торжествующего в ямба—его пора придет в свою пору,—а живописно-пластический момент только раз достигает устойчивости, статики—в только-что приведенном образе коня и человека. Это впервые определившееся у Блока второе начало поэтики, которым—тоже в свою меру — предваряется третье, — как у Фета.

IV.

Под знаком живописно-пластического начала песенная поэзия Блока, ничего не утрачивая в своем существе, развертывается в новых планах—это вторая его книга: Нечаянная Радость, за нею Снежная Маска и Земля в снегу —словом, второй том Блока. В окончательном своем виде, в четвертом издании, он дает ярко впечатлительную картину второго этапа блоковской поэтики.

Бóльшая конкретизация поэтических мотивов, бóльшая сбразность—в противоположность какой-то невещественности и текучей напевности,—не подавляя их, а как бы сочетаясь, сливаясь с ними и порой в них растворяясь—вот что, как определенно новый и характерный момент, характеризует эту вторую стадию поэтики Блока, в полноте своей глубоко отличную от первой, в которой она, однако, органически заложена.

Живопись уже не текучими пятнами и ускользающими полутонами, определенно красочная и выпуклая, с явным рисунком, порою твердым, с отчетливостью контуров, иногда с пластической лепкою фигур и точностью перспективных планов—свидетельствует о достигаемой объективации переживаний, вернее—видений внутреннего своего «поэтического мира» (Боратынский). Они выносятся во—вне, они отображаются, овеществляются и осуществляются, они

начинают жить своей, уже как бы независимой от художника, жизнью.

Два, так сказать, эфирных и текучих, определенных, но вечно подвижных и зыблющихся образа вырисовываются в первом томе лирики Блока: образы Прекрасной Дамы и ее рыцаря. Рой других течет и проплывает в эфирных песенных струях—и, расплавляясь, сливается с ними в легком парении, дуновении, веянии.

В книге Нечаянная Радость и последующих — иное. Мы еще в волнах прежних веяний, дуновений, парений, но ближе к земле с ее вещественностью, с ее живыми, живыми уже по-нашему, по-здешнему существами. Правда, вначале это скорее духи, чем существа телесные, но духи земные, хотя и с «мнимыми телами», словно макбетовские «пузыри земли», о них, может быть, еще можно спросить, как Банко:

Не о мечтателе мы говорим? Не обонял ли
Нас запах трав, лишающих рассудка?

Но все же они—здешние, наши—тут, где в начале весны—

На земле еще жесткой
Пробивается первая травка,
И в кружеве березки—
Далеко—глубоко—
Лиловые скаты оврага.

Это—болотные чертенятки и твари весенние, и даже болот-

нЫй попик, и красавица весна венчается с колдуном, и на пути к светлЫм местам чертенята каются старушке божьей—и даже смеется древняя и вечно юная нимфа Эхо,

Гонимая богом ребенком.

И все это живет легкокрЫлой младостЬю в Плясках Осенних:

С нами, к нам — легкокрЫлая младостЬ,
Нам воздушная участЬ дана...
И откуда приходит к нам РадостЬ,
И откуда плЫвет ТишинаЬ—

опятЬ — эфирностЬ, текучестЬ, напевностЬ волнами своими объемлющая весЬ этот мир «пузЫрей земли», вЫзЫваемЫй к жизни поэтом—не толЬко певцом, но и кумиротворцем.

А в это время в прежней его, первоначалЬной и вечно обновляемой влюбленности—

Темный рЫцарЬ в тяжелой колЬчуге
шептал о любви на заре,
В те часЫ, когда Рейн вЫступал из
своих берегов.

И многое мелЬком брошенное, мелЬкавшее в этом мире Прекрасной Дамы, теперЬ всплЫвает, возникает вновЬ и отстаивается, кристаллизуясЬ, то в разговоре папЫ с дочкой о «глупом поэте», то в разговоре девочки и мальчика, что печалЬно звучит в веселом балаганчике, ироническом,—то в другом полинялом Балагане.

Итак—после, так сказать, случайных прикосновений к земле на поле под Петербургом и на невском берегу—поэтическое видение целого мира пузырей земли. Этим моментом действительно знаменуется реальное чувство земли, родины, России.

Этим чувством объединяются видения тварей весенних, кающихся чертенят, плясок осенних — и видения Города. Петр—чудесный, полупризрачный и несокрушимый «веселый царь»—и Легенда о двух девушках, и дамы, щеголяющие модами, и остряки в котелках, и между ними — она, незнакомка и среди пьяной нахальной толпы Клеопатра в печальном паноптикуме—и опять она, опустившая ресницы, проходя без улыбки и с нею, по земному реальною—

кудрявый
Кроткий мальчик в белой шапке.

И под стать Легенде—Повесть об одном мгновении, о том, как

Встретились и замерли в беззвучном вопле взоры,
И мгновенье длилось... улица ждала...
И опять—
Улица, улица...

А над нею—и надо всем—апокалиптический Последний День.

Но в видениях земли—не только поле под Петербургом, не один Петербург с его Петром: вокруг них—и вся родная земля, Россия:

Ты и во сне необычайна.
Твоей одежды не коснусь.
Дремлю—и за дремотой тайна,
И в тайне—ты почиешь, Русь.

Этой почивающей в тайне Русью начинаются видения поэта стихов о России и Родины.

Предчувствия Стихов о Прекрасной Даме, звездные сны вечности, вечерние тени на синих снегах—развертываются в родных снежных полях, вьюгах и мятелях таинственной и глубокой фантасмагорией Земли в снегу и Снежной Маски—и Фаины. Высшее лирическое напряжение—в Заклятия Фаины. И здесь, и в Снежной Маске важно отметить новый формальный момент—порядка песенно-музыкального — разномерный прерывистый, исключительно блоковский стих. Это—в Снежной Маске—Тревога:

Сердце, слышишь
Легкий шаг
За собой?
Сердце, видишь:
Кто-то подал знак,
Тайный знак рукой?
Ты ли? Ты ли?

Это—иначе — Настигнутый Метелью:

Метель взвилась,
Звезда сорвалась,
За ней другая...

И звезда за звездой
Понеслась,
Открывая
Вихрям звездным
Новые бездны.

Это же—еще иначе в кульминационном подъеме Заклятий огнем и мраком:

Вновь летит, летит, летит,
Звенит, и снег крутит, крутит,
Налетает вихрь
Снежных искр...

. . . . . .

Заметая, запевая
Стан твой гибкий
Вихрем туча снеговая
Обдала,
Отняла...
И опять метель, метель,
Веет, ноет, кружит...
Все—виденья, все—измены...
В снежном кубке, полном пены,
Хмель
Звенит...
Заверти, замети,
Сердце, замолчи,
Замети девичий след—
Смерти нет!
В темном поле
Бродит свет!
Горькой доле—
Много лет...

. . . . . .

Какой это танец? Каким это светом
Ты дразнишь и манишь?

В кружении этом
Когда ты устанешь?

Чьи песни? И звуки?
Чего я боюсь?
Щемящие звуки
И—вольная Русь?

В этом стихе, в этой новой лирической музыке—неуловимые, но покоряющие чары действительных заклятий. Отзыв его слышится мгновениями еще в Седом Утре.

Не формально, а внутренно существенно, что как лирический цикл Фаина, так и пьеса—мы сказали бы лирическая драма—Песня Судьбы примыкают уже к следующему, третьему периоду. Его же предвещают мятели и вьюги Снежной Маски.

Мы не будем говорить о драматической поэзии Блока. Но важно отметить, что пьесы его отложились как раз из существенных периодов эволюции его основного начала—песенной лирики. Мы наметили вскользь и мимоходом линию Балаганчика, рядом идут и еще более очевидная линия Незнакомки и линия Короля на площади, сравнительно сложная, потому что глубже связанная уже с линией лироэпической, и линия Фаины—Песни Судьбы. В нашей схеме, в плане поэтики, драматический момент важен как момент объективации и объективации пластической. И он определяется также в эпоху второго тома.

На иное, дальнейшее развитие указывает концепция Снежной Маски, а в виде намека оно заключено уже и в Стихах о Прекрасной Даме, взятых как целое. Это—развитие композиционное, исходящее из чувства пластического и ведущее в конечном итоге к эпическому построению. То, что Снежная Маска дает в плане существенно-лирическом, обозначается как особый литературный род в поэме лиро-эпической. Такова другая прекрасная фантасмагория, иного уклона, являющаяся, может быть, вершиной всех постижений второго периода. Основа—существенно блоковский песенный лиризм, нигде его не покидающий, органически ему присущий. На этой основе—красочная живописность картины, отчетливая однако лишь настолько, насколько это допускает господствующая широкая лирическая стихия. И все это объемлется описательно-повествовательным тоном сказки, с ее глубинным и пространным запевом, из которой «слова не выкинешь». Вот это-то повествующее слово определяет род, как лиро-эпический.

И следующая ступень объективации намечается во втором же томе. Это—Вольные Мысли с существенным преобладанием момента чисто-эпического и—ямбического.

Эти Мысли переполнены личным и лично-лирическим блоковским. Оно вырывается иногда, но в целом, сочетаясь с эпическим, умерено им и сдержано.

Живописно-пластическое составляет существенный материал Мыслей, но, подчиненное точному расчету мазков и тонов, рисунку и плану, оно не мешает изображению переходить в описанию, описанию сливаться с повествованием, как части с целым. Одушевляет певучая музыка, воплощает—живописная пластика, но движет—самоцельное слово, эпос. И это слово доходит до высочайшей чистоты, простоты и непосредственной силы:

Я проходил вдоль скачек по шоссе.

Я шел и слышал быстрый гон коней
По грунту легкому.

Однажды брел по набережной я.
Рабочие возили с барок в тачках
Дрова, кирпич и уголь.

Собрался народ,
И каждый вновь пришедший задавал
Одни и те же глупые вопросы.

Изобразительность—и в движении, и в покое—поднимается до полной объективной жизненности:

Вдали летели
Жокеи в пестром—к тонкому столбу.
Чуть чуть отстав от них скакала
лошадь
Без седока, взметая стремена.
А за листвой кудрявеньких березок,

Так близко от меня—лежал жокей,
Весь в желтом, в зеленях весенних
злаков,
Упавший навзнич, обратив лицо
В глубокое ласкающее небо.
Как-будто век лежал, раскинув руки
И ногу подогнув. Так хорошо лежал.

Лирическое одушевление проникает весь рассказ, всю картину, но, вырываясь, покрывает их своим разливом, разнообразно певучим и завершительно гармоническим:

Сердце!
Ты будь вожатаем моим. И смерть
С улыбкой наблюдай. Само устанешь,
Не вынесешь такой веселой жизни,
Какую я веду. Такой любви
И ненависти люди не выносят,
Какую я в себе ношу.
Хочу,
Всегда хочу смотреть в глаза
людские...

— и т. д. И носитель всего этого многообразия—верный служитель слова—ямб.

Можно было бы много сказать о его своеобразной и богатой технике у Блока, в частности — в повествовательном белом стихе. Но многозначителен уже самый факт широкого применения, которое нашел ямб к исходу второй поры развития блоковской поэзии. В целом и по существу второй том характеризуется началом живописно-пластическим. Ямбическим же элементом примыкает к

третьему — к новому, завершительному этапу развития.

V.

Ямб — стихотворный размер связывается в творческом сознании Блока с иамбом — литературным родом. Ему близка душа того и другого. И становится особенно близка именно в третью пору его деятельности: от Ночных Часов до Седого Утра — и до конца.

Он сам оставил нам сжатое изложение глубоких и чрезвычайно характерных мыслей о природе ямба. Оно относится к июлю 1919 года и дано в предисловии к третьей части Возмездия. Указав, что поэма была задумана в 1910 году и в главных чертах набросана в 1911 г., поэт спрашивает: что это были за годы? — и отвечает, широкими штрихами набрасывая картину жизни этих годов—европейской, русской, петербургской—в отдельных моментах, как бы разнохарактерных, но единых и пророчественных. Он говорит: «Все эти факты, казалось бы столь различные, для меня имеют один музыкальный смысл. Я привык сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных моему зрению в данное время, и уверен, что все они вместе всегда создают единый музыкальный напор. Я думаю, что простейшим выражением ритма того времени, когда мир, готовившийся к неслыханным событиям,

так усиленно и планомерно развивал свои физические, политические и военные мускулы, был «ямб». Вероятно потому повлекло и меня, издавна гонимого по миру бичами этого ямба отдаться его упругой волне на более продолжительное время. Тогда мне пришлось начать постройку большой поэмы под названием «Возмездие».

Итак под знаком ямба развертывается поэтика Александра Блока в третью, последнюю эпоху. Это — эпоха Ямбов и Двенадцати, Стихов о России и Соловьиного Сада, Седого Утра и Возмездия, всего третьего тома.

Господство ямбической стихии на первый взгляд противоречиво тому строю, который выяснился для нас как основной для поэтики Блока. Действительно, мы, говоря сейчас о ямбе, имеем дело с целым рядом антиномий. Но они, так сказать, разрешаются в истории — самой эволюцией ямба, разрешаются и в творчестве нашего поэта усвоением ямбического начала — и вместе всей его исторической переработки — себе, своей индивидуальности художественной, поэтической и прежде всего лирически — музыкальной.

С одной стороны, в самой тесной и специфической сфере ямба, в архилоховской, ювеналовской, той, где fecit indignatio versum, все же остается большой простор творческой индивидуальности в сторону тех или других личных пред-

почтений. С другой стороны, вся многовековая эволюция ямба, первоначально антилирического, ввела и его в широкое русло лирической музыки,—правда, трансформировав и самую музыку, и прежде ее источник — музыкальную душу: мы имеем ввиду ту трансформацию, которая привела к существенному различию между душевным лиризмом, понимаемым традиционно и — современным. Крайнее выражение этого различия прекрасно формулировано Вячеславом Ивановым, поэтому скажем его словами: «Обычно ждут от лирики личных признаний музыкально-взволнованной души. Но лирическое движение еще не делает из этих признаний—песни. Лирик нового времени просто—хотя и взволнованно — сообщает о пережитом и пригрезившемся...; новая лирика почти всецело обратилась в монолог. Оттого, между прочим, она так любит ямб, антилирический, по мнению древних, и слишком речистый и созданный для прекословий» («Спорады. По звездам», стр. 352—353). Наконец, третья сторона дела такова, что самый ямб как стихотворный размер, явившись в поэзии орудием отвлеченной мысли и самодовлеющего слова, действенного вне музыкальности и образности своею специфической силой,—ямб заполонил, помимо лирики, всю широкую область— слова-эпоса. И, таким образом, служа обширным целям художественной объективации, ямб, наиболее пристрастно-субъективный в своей исходной точке,

подводит поэта к высочайшему эпическому беспристрастию—в конечной точке.

Потому в нем теперь можно видеть некий синтез до которого творческая мысль дорабатывается в слове. Такому синтетическому значению поэзии ямбической, то-есть поэзии самодовлеющего слова (в противоположность, с одной стороны, поэзии музыкально-песенной, с другой—образно-пластической) способствует еще свойственный самому слову, первоначальной природе его синкретизм: «в новой стадии развития оно как бы возвращается к первооснове своей, замыкая круг». (Ср. наше введение к «Поэтам Пушкинской Поры», стр. 22).

Вот, собственно, тот основной план, в котором мы подходим к характеристике третьей стадии поэтики Блока. Чтобы и в этой части не ограничиваться одною схемой, приведем несколько данных из самой области поэтического материала. Оговариваемся, что по его обширности и сложности здесь и нужнее, чем раньше, делать отбор, и труднее.

Характернейшим стихотворением открывается Седое Утро. И недаром в новой концепции третьего тома оно замыкает существеннейший первый отдел. Заметим кстати: интереснейший вопрос—композиция томов и отделов каждого последовательно издания стихотворений Блока.—Основа метрической струк-

туры стихотворения, нас занимающего — ямб; но ритмически он так модифицирован, что совершенно как бы утрачивает свою первооснову — в пользу широкой напевности. Конечно, она вполне достижима и без такой модификации, но наличность последней характерна. Что касается самого мотива стихотворения, то наоборот — в основе своей он чисто лирический, напевен, музыкален; но его трактовка, его развитие одушевлено именно душою ямба — с его сосредоточенной энергией, очень мрачной, и с его индивидуальной страдальческой желчностью, с как бы рефлективной отчетливостью, со сжатостью и сдержанностью холодного кипения. Но все это, соединяясь и сливаясь, обволакивается эфирными струями Блоковской бесконечной напевности со всем ее очарованием. Это — Голос из хора. Он как бы сохраняет глубинное воспоминание о строгих возглашениях древнего хора античной трагедии, голоса Рока, но и звучит ноющею и плачущею тоскою нашей отъединенной души:

Будьте-ж довольны жизнью своей,
Тише воды, ниже травы!
О, если-б знали, дети, вы
Холод и мрак грядущих дней.

В этих заключительных звуках, кажется, сосредоточилось все одушевление, все томление, вся действенность вдохновенного лиризма последней книги Блока.

Неотразимое впечатление производит и новая композиция, данная последним

стихотворениям в начальном отделе третьего тома — Страшный Мир. Да, он действительно страшен в той мрачной симфонии в какую слагаются эти отдельные стихотворения. Но самая интенсивность, и действенность, и полнота воплощения говорят уже о великом последствии подлинного творческого акта—о преодолении. Впрочем, мы предвосхищаем мысль, являющуюся для нас итогом углубления в поэтику Блока.

В звуках, видениях и умозрениях Страшного Мира, хотя по преимуществу сосредоточено то трагическое, что одушевляет всю книгу, но все же заложено многое основное и для других ее сторон. Это касается прежде всего основного ритма книги, ямба. Изредка и прежде он применялся поэтом—в новом, лирическом своем аспекте. Теперь он едва ли не преобладает, как материал и музыкальный и изобразительный. С другой стороны древняя душа ямба как бы наложила свое дыхание и на стихотворения иных метров, как в циклах Жизнь моего приятеля и Черная Кровь, как в пьесе Унижение В Плясках смерти с ямбом чередуются пьесы хореические по проникнутости исконною, первобытною одушевленностью древнего хорея. Кроме Голоса из хора в этом Страшном Мире ничто, кажется, ни одна отдельная пьеса не тяготеет к песнопениям первой поры,—так сильно дуновение ямба. К живописности второй поры возвращает многое, иногда и по

самым мотивам (На островах, В ресторане), иногда по красочности изображения (Демон: Прижмись ко мне), но чаще в совершенно иных, новых тонах и контурах. Такова, например, потрясающая пьеса из Пляск Смерти.

Пустая улица, один огонь в окне.
Еврей-аптекарь охает во сне—и пр.

Или там же—изображение этого царя, что—с далеких пустырей

В свете редких фонарей
Появляется.
Шея скручена платком,
Под дырявым козырком
Улыбается.

Скорбные, жестокие ямбы вдруг начинают петь:

Миры летят. Года летят. Пустая
Вселенная глядит в нас мраком глаз.
А ты, душа, усталая, глухая,
О счастии твердишь который раз?

Или—певучие, вдруг описывают с эпической отчетливостью:

Осенний вечер был. Под звук дождя стеклянный
Решал все тот же я—мучительный вопрос,
Когда в мой кабинет, огромный и туманный,
Вошел тот: джентельмен. За ним лохматый пес.

К эпической описательности и повествовательной объективности восходит

прекрасная Песнь Ада Самым созданием своим она свидетельствует о просветлении, достигнутом душою поэта — через гармонию художественную. В лирическом плане о том же процессе, еще не вполне совершившемся (он грозит и гибелью — возможной), говорит стихотворение с эпиграфом:

Там человек сгорел.
Фет.

Как тяжело ходить среди людей...
И притворяться непогибшим,
И об игре трагической страстей
Повествовать еще не жившим.
И, вглядываясь в свой ночной кошмар,
Строй находить в нестройном вихре чувства,
Чтобы по бледным заревам искусства
Узнали жизни гибельной пожар!

Но, им самим не отмеченное, довершение процесс получил и в Блоке-лирике. Певучая гармоническая стихия поглощает страдальческие ноты иных ямбических мотивов Возмездия (о доблестях, о подвигах, о славе.—Когда, ступая в мир огромный.—Какая дивная картина) и даже некоторых пьес, собранных в отделе (и книге) Ямбы.

Лирика Возмездия напоминает нам об идеологии, на почве которой возникла поэма этого же названия, возводящая к объективному строю лирические прозрения и интуиции. К ней мы вернемся.

Ямбы в конце концов не отвечают духу того ювеналовского indignatio, которое дало им повидимому, первый толчек. Само вступительное стихотворение звучит в мажоре и гармонически:

О, я хочу безумно жить:
Все сущее—увековечить,
Безличное—вочеловечить,
Несбывшееся воплотить!

К прежним напевно-прозрачным напевам об Офелии—и ее песням—возвращает «ямб»:

Я—Гамлет. Холодеет кровь...

Среди Итальянских стихов наше внимание особенно привлекает цикл, посвященный Флоренции, где показательна последовательность: за чистым ямбом:

Умри, Флоренция, Иуда,
Исчезни в сумрак вековой!

следует гимн:

Флоренция, ты ирис нежный!

Затем—страстные и томные хореи—и снова перебой, ямбический, рефлективный, и снова—

Голубоватым дымом
Вечерний зной разносится,
Долин тосканских царь—

песня, насыщенная вечерним благоуханием и истомой, и молитвой, и горечью, и сладостью любви и тоски—поет, поет.

Если даже как раз только перебоями,

музыкальными интермедиями являются такие напевы, — разве от этого они менее убедительно свидетельствуют о высоких взлетах, о творческих достижениях. Эти взлеты могут возноситься и в темное небо, эти достижения могут погружаться и в бездонную глубину, где видно иное, свое небо. Там восхождение, тут — нисхождение, — в одном и том же творческом процессе.

И в хмурые часы не менее отрадно вращение созерцаний поэта к лику той же Прекрасной Дамы.

Все те же ты, какой цвела когда-то,
Там, над горой туманной и зубчатой,
В лучах немеркнущей зари, —

не меньшей гармонией звучит голос души:

Благословляю все, что было

. . . . . .

Все то, чего не скажешь словом,
Узнал я в облике твоем.

В мир чистой музыки — сладостный или мучительный — одинаково стройный, возносят поэта Арфы и скрипки.

Свирель запела на мосту,
И яблони в цвету.
И ангел поднял в высоту
Звезду зеленую одну,
И стало дивно на мосту
Смотреть в такую глубину,
В такую высоту...

Или —

Страшный мир! Он для сердца тесен!
В нем твоих поцелуев бред,

Темный морок цыганских песен,
Торопливый полет комет!

Вспоминается над рокотом арфкак-будто мучительная фетовская—

Душа замирающих скрипок.

Или — другой напев, насыщенный росной вечернею влажностью:

Я не звал тебя—сама ты
Подошла.
Каждый вечер—запах мяты,
Месяц узкий и щербатый,
Тишь и мгла.

Пусть тут же—мучительное:

А ты душа... душа глухая...
Пьяным пьяна... пьяным пьяна...

И сквозь туман светит

Обетованная весна—

надо всем—опять она, недостижимая:

Как мне создать черты твои,
Чтоб ты прийти ко мне могла
Из очарованной дали?

И снова — Голоса скрипок,—смычек запел...

И напев заглушенный и юный
В затаенной затронет тиши.
Усыпленные жизнию струны
Напряженной, как арфа, души.

Не одно светлое—или мучительное—воплощение страстной влюбленной мечты поэта проходит перед нами в творческом видении: Прекрасная Дама—Офе-

лия — Незнакомка — Фаина — Мэри — Кармен:

Как океан меняет цвет
Когда в нагроможденной туче
Вдруг полыхнет мигнувший свет,—
Так сердце под грозой певучей
Меняет строй, боясь вздохнуть,
И кровь бросается в ланиты,
И слезы счастья душат грудь
Перед явленьем Карменситы.

Так озаряется и в ненастную, быть может, пору путь поэта.

На этом просветляющемся пути своеобразно возникают как бы музыкально усвоенные и перенесенные в другую тональность мотивы некрасовской традиции: Перед судом и — среди Арф и скрипок.

Опустись, занавеска линялая.

Этими же мотивами отмечен отдел Родина: На железной дороге и—

Грешить бесстыдно, непробудно...

Последняя пьеса выливается в гимн:

Да, и такой, моя Россия,
Ты всех краев дороже мне.

Стихи о Родине захватывают широкие горизонты от Куликова поля до Новой Америки о которой поэт говорит и в своем предисловии к Возмездию.—В эпическом плане этому последнему в пределах третьего тома предшествует Соловьиный Сад — чудесная сказка, тонкими нитями связан-

ная со стихами о Родине и со своеобразной струею, так сказать, «гражданской» поэзии третьей эпохи. С нею же теснейшим образом сливается реальная фантасмагория Двенадцати — этого интересного опыта в «большом стиле», который тою же лирической своей стороною — и музыкально, и живописно — восходит к Снежной Маске — с этим вихрем мятельным, где песенно-лирическое все поглощает и — торжествует.

Замыкает оно и объемлет и весь третий том: мы не сказали о последнем отделе — О чем поет ветер. Это — не только бесконечная мелодия, но и — возвращающая нас, хоть в ином строе, по новому, к ускользающим переливам напевностей Снежной Маски и дальше — к едва уловимым песням без слов эфирнейших из стихов о Прекрасной Даме

Вне книги и над нею стоит — в эпическом плане — гармонический синтез Возмездия.

Таково в нашем представлении единое планомерное целое, развертываемое перед нами последовательно слагающейся единой и цельной поэтикой Александра Блока.

VI.

Где же поэзия Блока? Где же ее живая и со всем живым вокруг нее, со всею жизнью связанная душа? Где же сам — живой поэт Александр Блок? Только

мелькom, случайнbiми проблесками промелькнули они перед нами в сети каких-то чертежей набросанной схемы. Конечно, такая схема не будет жива без этих мгновенных озарений. Но задачи большей или иной, нежели схема, мы не ставили перед собой. Мы не говорили о поэзии Блока, мы говорили о его поэтике — и для проникновения в нее черпали порой живые струи из потока его поэзии, осязали мир живой жизни, его окружавшей, касались легким прикосновением его души. Эту поэзию, этот мир, эту творческую душу мы должны поставить в более широкие перспективы. Но мы попытаемся сделать это, хотя бы в намеке, не выходя из той же ограниченной нами сферы.

Наша схема — схема теоретическая, но она должна сочетаться с широким перспективным планом историческим, историко-литературным — пусть мы только набросаем, едва наметим его.

Один французский ученый заговорил о романтизме классиков и посвятил своей теме обширное исследование в области зарождения, развития и установления французского классицизма. Как он ясно показывает, виднейшие классики, прежде чем ими сделаться — принять свои литые монументальные формы, пережили свой период текучей расплавленности, движения, волнения, напора, становления — словом, были романтиками. Они в своем движении, в своем искании подошли к устойчивой

точке, обрели ее, остановились—и создали классицизм, и сделались классиками.

И если в классиках—деятелях совершившегося классицизма, в их минувшем мы узнаем романтизм классиков, то в романтиках—носителях классицизма грядущего мы предузнаем этот грядущий классицизм романтиков.*)

Если взять только вполне отстоявшуюся и бесспорную сущность понятий романтизма и классицизма, в самом общем виде, то она сведется к определению романтизма как динамики, динамического периода, периода брожения—предчувствий, чаяний, исканий, блуждания, порывов, стремления и натиска, стремления к открытию новых далей; а классицизм — статика, статический момент, достижение, определение ценностей, установление точных критериев, достижение некоей устойчивости. И если целые периоды художественной и литературной эволюции развертываются под знаком того или другого, то и в отдельной художественной школе и дальше—в каждой творческой индивидуальности, как в микрокосме, переживаются те же стадии.

И вот на последнюю большую эпоху нашей поэзии, эпоху символизма мы смотрим как на романтический период, ко-

---

*) В дальнейшую нашу схему должно входить еще третье понятие—*александрийства* или *декадентства*. Сейчас оставляем его в стороне.

торый—как и первый, как и всякий романтизм, дорабатывался до своего классицизма.

Мы не могли бы назвать более характерного представителя нашего символизма в этом смысле, чем Александр Блок. И в нем, как в микрокосме, совершался тот же самый жизненный процесс, что и в его художественной эпохе—процесс с т а н о в л е н и я. Рядом с полным обретением себя, как законченного цельного художника, Блок — романтик-символист — подходил к обретению в себе классика или нео-классика — своего романтизма-символизма. В этом процессе он стоял на рубеже. Мы видим в нем канун нового классицизма.

Мы продолжаем жить в чаянии грядущей кристаллизации того, чем бродила последняя эпоха. Начало этой кристаллизации и почву нашим чаяниям дал Александр Блок.

VII.

Как макрокосм, творчество целой эпохи проходит те же ступени, какие проходит малый мир творчества личного. И обратно. И здесь, и там творческий путь—двойной: это и восхождение, и нисхождение, равноценные по результатам, но различные по трудности и легкости. О последних свойствах мы не будем говорить; кажется, в обоих путях может быть и легкость и трудность.

Обратимся от нашей эпохи опять к носителю ее духа и одушевления. Мы видели из его личных признаний, что ему знакомы были оба пути: и трудное нисхождение — болезненно-сложное, и легкое прямое восхождение.

Нам существенна сейчас, в отношении к поэту, не та или иная легкость или трудность этих путей, а *благословенность* для него одного из них. Путь восхождения он называет самым естественным и самым верным. И именно как восхождение определяется творческий путь Александра Блока — вместе с представляемой им эпохой. Не за эпоху, за себя он, напомним, ясно свидетельствует об изведанном *прямом пути* восхождения. Скажем еще раз: глубоким удовлетворением звучит для нас это признание, тем более глубоким, что, по его же убеждению, мелком высказанному, этот путь надо *заслужить*. Поэт назвал его естественным и верным. — Тяжек был другой изведанный им путь; не знаем; не знаем, был ли этот легок, но — он был благословен для поэта — и благостен. Он принес ему великое последствие подлинного творческого акта — *преодоление, очищение, катарсис*: по вещему слову Боратынского —

Душа поэта, согласно излитая,
Разрешена от всех своих скорбей.

Мир предстает художнику в своей полноте как, Нечаявшая Радость —

это открывает нам Блок. Поэту в высшем постижении дана эта творческая тайна, как легкий сон, как тонкий сон воображенья (Боратынский). Знайте, что тайна—нежна—вот завет поэта (Вячеслав Иванов). Мир—видение поэта в его творческом созерцании (Гершензон). Творчески осуществить, воплотить это видение значит дать мир в его идеальной прозрачности (Веселовский). Что бы ни создавал, ни воссоздавал художник,—он возведет создаваемое в перл создания (Гоголь). Что бы ни создавал и как бы ни создавал, то есть каким бы ни шел путем, путем ли нисхождения творческого или восхождения.

Путь Блока—благословенный путь восхождения. И на вершине, в разреженном горном воздухе и надоблачном свете творческая душа обрела очищение и просветление:

И чистоту поэзия святая,
И мир отдаст причастнице своей.

Юрий Верховский.

ВЛ. ПЯСТ

О ПЕРВОМ ТОМЕ БЛОКА

О „первом томе“ Блока.

I.

Как-то, в один из последних годов: Александр Блок сказал своей матери, «Знаешь что?—я написал один п е р в ы й т о м. Остальное все—пустяки». Мы разделяем это мнение поэта. Понятно, с оговоркой: «пустяки»—по сравнению с ним, с первым томом. Сами по себе, и второй, и третий том собрания стихотворений Блока—книги огромной художественной ценности, книги «более чем прекрасные». Но они безмерно менее пронизаны горним, светлым лучом; полны они глубин демонических в большей степени, чем высот серафических. А именно на последних пребывает дух творца первого тома, Блока «стихов о Прекрасной Даме». И мы обращаемся к вам, читатели, к тем из вас, кто мистического чувства не лишены: судите, что глубже,—бездонное небо или адская бездна. Ведь свойство последней—призрачность; такова она в конечном счете, будучи глубиною фальшивою, мнимою. Настоящее—всегда больше мнимого, которого н е т.

Еще.—Блок около того же времени говорил: «Терпеть не могу людей, которым

больше всего нравится второй том». Этот именно том и является, к сожалению, наиболее популярным. Немудрено: мало таких, которым поэзия говорит в самом заветном; для большинства ее язык — лишь ласкающая ухо и затрагивающая чувственность услада. Того и другого во втором томе изобилие; но нет там — то-есть, очень мало по сравнению с первым, — нет там того невыразимого, для которого эпитеты в первом томе даны: «беззакатное», «непомерное», «лучезарное»... Очень мало в нем и той — тоже просвечивающей мир, но лучом иного порядка — мудрости, той силы мысли и слова, которою исполнен зрелый, третий том.

Этот второй том именно и подал бесчисленным писателям о Блоке мысль, которая была ему так тревожно-неприятна в последние годы: мысль о смешении образов святых, Прекрасной Дамы во всех ее аспектах, с темными образами «незнакомок», вошедших в душу поэта впоследствии. В ненапечатанном пока предисловии к новораспланированному будущему изданию сочинений, Блок с укором указывает на незаконность «превращения» образов одного порядка в образы порядка другого. «Как будто сущность, обладающая самостоятельным бытием», пишет Блок, «может превратиться в призрак...

Поймите же, господа критики, что Прекрасная Дама — это одно; и ее цвета — голубой, лазурный, золотистый, — ночью

звездно-синий; те же цвета, в которых виделась и Вл. Соловьеву «Лучезарная Подруга», и Андрею Белому—«Золото в лазури». А то другое, что угнездилось в двуликой душе поэта после, астрально являлось ему всегда окрашенным в другие, грязные тона:

«...Тот неяркий, пурпурово-серый,
И когда-то мной виденный, круг».

С этими словами он обращается к одной из тех, чье «даже имя поэту презренно». А никак не к «Прекрасной Даме».

II.

Предчувствую Тебя. Года проходят мимо,
Все в облике одном предчувствую Тебя.

Весь горизонт в огне—и ясен нестерпимо,
И молчу жду—тоскуя и любя.

Весь горизонт в огне, и близко появленье,
Но страшно мне: изменишь облик Ты,

И дерзкое возбудишь подозренье,
Сменив в конце привычные черты.

О, как паду—и горестно и низко,
Не одолев смертельные мечты!

Как ясен горизонт! И лучезарность
близко.
Но страшно мне: изменишь облик
Ты.

Это стихотворение, написанное в Шахматове, 4 июля 1901 года, второе в «стихах о Прекрасной Даме» — эра в жизни Блока. Оно, во-истину, непомерно; оно эмфатично; оно больше, во всех смыслах, того, что обычно есть самое прекрасное стихотворение; оно—пришло. Посмотрите на внешность его. Видите: по две строки из четырехстишия вылезли, и, нескрепленные рифмой стали, тем не менее, каждая пара, строфой. В заданный первою такою строфой александрийский размер — со второй строфы вмешался ямб пятистопный, и вот в четвертой и пятой строфах—он уже существует один, не поддерживаемый александрийцами,—и только шестая строфа возвращается к полноте заданного размера. А звучит оно все, это стиховерение, ритмом одним вдумайтесь же, как сложна фигура построения такого ритма; как проложены, как доступны для осязания на течении его—исказившие его здешнюю (эмпирически-данную) оболочку — прикосновения оттуда—из области несказанного Понятен ли наш язык? Поясним его из одной молитвы другого поэта, мало мистичного по-существу, но изредка озарявшегося—Бальмонта:

Я с жадностью смотрю на блеск ее
огня:
Как было ей дано погибшей осве-
титься!
Скорее, Господи, скорей войди в
меня,
И дай мне почернеть, иссохнуть,
исказиться...

— Вот так именно исказилось течение александрийца в организме этого стихотворения «о Прекрасной Даме» — от коснувшегося его — не огня — но Духа.

У этого стихотворения свои слова; вернее, слово: «горизонт». Это — не слово из поэтического лексикона. Не русское; поэтому на нем — «табу». Но оно — прояснение, в огне — оно лейтмотив этих стихов; значит, не обычный поэтический канон лежит в их основе, а нечто за пределами канона, — большее его, при наличии чего все запреты — отпадают, как преодоленное. ... Это-то стихотворение и положило краеугольный камень для недодуманных суждений гг. «отожествителей» Прекрасной Дамы — с незнакомками, «вчерашними ангелами», «ангелами немецкими», «Россией», «Двенадцатью», «Скифами», наконец с «Литературою»!... Всех таких отожествителей приглашаем мы только всего вдуматься в соблазняющие их строки:

«... И дерзкое возбудишь подозренье,
Сменив в конце привычные черты»...

Что говорит этими стихами поэт? — что Прекрасная Дама, видоизменив тот

облик, в котором рисовалась она певцу ее впродолжение долгих годов, возбудит, явившись в этом ином облике, у поэта подозрение дерзкое! — действительно ли она—Прекрасная Дама («Ты»). Теперь, спросите себя, применимо ли это к «Незнакомке»? Дерзко ли было бы подозрение поэта, что сия дама не есть Прекрасная Дама?

Нет, дерзостью было бы обратное: с Прекрасною Дамою ее отождествить.

Узнать Прекрасную Даму в одной из «Двенадцати»—было бы дерзостью.

А вот, не узнать ее в той, что «... покоится в белом гробу и с улыбкой зовет: не буди!» (в последнем стихотворении первого тома), в той, у кого: «золотистые пряди на лбу, золотой образок на груди»,—тоже было бы дерзостью.

III.

Вечереющий сумрак, поверь,
Мне напомнил неясный ответ.
Жду—внезапно отворится дверь,
Набежит исчезающий свет.
Словно бледные в прошлом мечты
Мне лица сохранились черты,
И отрывки неведомых слов,
Словно отклики прежних миров,
Где жила ты, и бледная шла,
Под ресницами сумрак тая,
За тобою—живая ладья,
Словно белая лебедь, плыла,

За ладьей—огневые струи—
Беспокойные песни мои...
Им внимала задумчиво ты,
И лица сохранились черты,
И запомнилась бледная высь,
Где последние сны пронеслись,
В этой выси, живу я, поверь,
Смутной памятью сумрачных лет,
Смутно помню—отворится дверь,
Набежит исчезающий свет.

В противоположность стихотворению, приведенному первым, строфы этих стихов не только не расчленились, но, наоборот, все слепились, склеились в одно, соединились друг с другом. Вся поэма—как бы одна строфа, один луч из-за приотворенной двери туда. Туда—в потустороннее, в дожизненное; в эмпирику, я подчеркиваю это слово, предсуществования, прежнего воплощенья.

В эмпирику. Впервые в мировой поэзии пахнуло ею в этих стихах. Кто из нас не знает, что и Пифагор еще, и Платон верили в метампсихозу, и что первый даже доказал, по преданью, что он воплощался прежде и сохранил об этом своем воплощеньи воспоминанье? И в евангелии от Марка определенно указывается, что новым воплощеньем пророка Илии был Иоанн Креститель, а современники в последнем Ильи не узнали. Данте Габриэль Россетти, помнивший себя Дантом Алигьери. Мистер Олдэб, ставший Бэдло в следующей жизни, в

«Сказке Извилистых Гор» Эдгара По; и тысячи литературных вариаций на этот сюжет,—как и миллионы людей, целые народы Азии от калмыков до японцев, строящие государственную жизнь на вере в это,—все эти факты делают на первый взгляд более чем рискованным наше утверждение о примате Блоковского проникновения в эмпирику «прошлого существования».

Но мы на нашем утверждении настаиваем. Дело в том, что констатировать голый факт, хотя бы и относящийся к «прежней жизни»,—совсем не то, что этот факт вызвать к новой жизни блестящею интуициею художника, и дать его слушателю или читателю ощупать осязать, восчувствовать. Для такого действия необходимо соответствие мастерства приемов художественного слова порядку изображаемых этим словом явлений. Надо, чтобы художественное как само уже говорило о содержательном «то; чтобы это последнее что, раз оно, именно по-своей эмпирике (таков, а не иной, о нем опыт), принадлежит к области неуловимого, ускользающего, — такой точно характер стиха, неуловимый, ускользающий, был бы в данной вещи у поэта.

Он есть. Змеящиеся причастия—с одного из них поэма начинается и другим кончается; расплывчатость очертаний (отсутствие строф); едва проступающие образы:

И отрывки неведомых слов,
Словно отклики прежних миров,
Где жила ты, и бледная, шла,
Под ресницами сумрак тая;
За тобою—живая ладья,
Словно белая лебедь, плыла...

Все это так неуловимо, начиная с музыки стиха; и песни поэта в этой вещи—поистине те самые

огневые струи,
Беспокойные песни мои,—

о которых говорит он, как о плывших за ее ладьею—в тех, прежних, мирах...

И так—здесь перед нами не схематичное констатирование фактов; и не подмененное здешнепланным, реальным в грубом смысле, изображением, как это у многих поэтов метемписихозы, описание явления того порядка, который требует тонко-ускользающего подхода к себе; здесь адэкватные этому явлению музыка и слова. Воспроизводящие подлинную эмпирику этого явления («анамнэсис»).

Такою же музыкою веет и от стихотворений: «Historia», «Она росла за дальними горами», «Тебя скрывали туманы», и других.

IV.

Ты у камина, склонив седины,
Слушаешь сказки в стихах.
Мы за тобою—незримые сны—
Чертим узор на стенах.

Дочь твоя—в креслах—весны розовей,
Строже вечерних теней.
Мы никогда не стучали при ней;
Мы не шалили при ней.

Как у тебя хорошо и светло!—
Нам за стеною темно...
Дай, пошалим, постучимся в стекло;
Дай-ка, забьемся в окно!

Скажешь ты тихо, подняв седины:
Стукнуло где-то, дружок?
Дочка твоя, что румяней весны,
Скажет:—«Там серый зверок».

Вот стихотворение, в котором интимность с потусторонним достигает своего, во-истину, предела! «Спиритические стуки», «элементали»—по существу даже и для верящих в них (а к таким, несмотря на убедительнейшие, научно-обставленные опыты, доказывающие существование спиритических явлений, относятся, до сих пор еще, далеко не все!),—Блоку же, чудом творческого гения, они становятся до-того родны, что он сам перевоплощается в них; говорит и думает от их лица! Происходит настоящее чудо; невозможно слышать это стихотворение, чтобы не вызвать в себе этих б е з о́ б р а з н ы х о б р а з о в, чтобы не проникнуться—я не шучу—их психологией; чуть ли не их физиологией. Себя почувствовать на их месте.

Это же ведь бытовая—из жизни э л е м е н т а л е й—картинка. Соответственно этому, и образы, осязательные и ви-

димые, исполнены в жанровых приемах. «Кресла» (не «кресло»), «склоненные седины» (не седины, так было бы слишком торжественно), «дочка весны розовей»—какие тонкие художественные черточки!—сразу рисуется жанр в стиле маленьких голландцев, или наших—безумного Федотова, Венецианова, Пушкарева.

Но у искусства слова в распоряжении большие средства, чем у живописи; для завершения стиля, что может быть лучше, чем областной выговор дочки: «зверок»! Единственный раз за все тысячи своих стихотворений Блок допускает провинциализм,—и как он уместен и обаятелен в устах этой провинциальной, где-то из близких Польше краев, барышни—дочки!

Последняя, кроме того, что весны розовей—еще и «строже вечерних теней». Почему?—Да ведь потому, что такою она рисуется самим теням теней—шалунам спиритических стуков. С чем же им и сравнивать непонятных им существ трех измерений, как не с подходящими к их быту нереальными тенями!

А ритм, эти дактили, кончающиеся на ударные мужские, местами четырежды подряд повторенные рифмы,—этот ритм как нельзя лучше передает стук этих стуков...

Стихи: «Я вышел в ночь—узнать, понять. Далекий шорох, близкий ропот, Несуществующих принять, поверить в мнимый конский топот»; «странных и новых ищу на страницах старых, испы-

танных книг»; «И мимо, задувая свечи, как некий Дух, закрыв лицо, с надеждой невозможной встречи, пройдет на милое крыльцо» (кто пройдет?—нет подлежащего!); «И не помню, откуда дохнула в лицо, запевая, сгорая, взошла на крыльцо (кто «дохнула», кто «взошла»?), объединены эти стихи не только приемами грамматическими (отсутствие существенных частей предложения), но и между собой, и с вышеприведенным стихотворением,—общностью темы, осязанием неосязательного. Но стиль этих стихов, методы, коими в них достигается это самое осязание — совершенно отличны от жанрового письма, которым исполнена картинка «Ты у камина».

Там грамматические приемы,—шаг в «заумный» язык, нереальность в письме — соответственная неосязательности темы; здесь—виртуозное пользование обратным. Ударение на осязаемость; на реальность этого неосязательного...

И совсем уже реальное, протокольное изображение явлений подобного порядка имеем мы в невошедшем в первое издание «Стихов о Прекрасной Даме» чудном стихотворении: «На смерть Деда»—«Шахматово, 1 июля 1920 года».

V.

Я вырезал посох из дуба
Под ласковый шопот вьюги.

Одежды бедны и грубы,
О, как недостойны подруги!
Но найду, и нищий, дорогу,
Выходи, морозное солнце!
Проброжу весь день, ради Бога,
Ввечеру постучусь в оконце...
И откроет белой рукою
Потайную дверь предо мною
Молодая, с золотой косою,
С ясной, открытой душою.
Месяц и звезды в косах...
— Входи, мой царевич приветный...
И бедный дубовый посох
Заблестит слезой самоцветной.

Это стихотворение попробуем разобрать не со стороны его образности, а со стороны магии звуков. Образность его, однако, типична для ряда мотивов Прекрасной Дамы: старо-русских, теремных. Сюда относятся и «Вступление» (Отдых напрасен...), и «Крыльцо ее словно паперть», «Царица смотрела заставки» и «Дали слепы, дни безгневны»... С другой стороны, это стихотворение характерно для Блока, как п у т е в о е; он любил в себе «путника». Таким же, еще более, может быть, нежным, путевым стихотворением является одно из его любимых:

Погружался я в море клевера,
Окруженный сказками пчел...

где есть такая, изумительная, строфа:

Я иду по ней косогорами
И смотрю неустанно вперед,

Впереди с невинными взорами
Мое детское сердце идет...

И невольно припоминается конец еще одного его стихотворения; все из I тома:

Тогда мой путь опрокинется,
И я возвращусь—к Тебе.

Вспоминаются и другие (многие!) стихи.

Во всех этих путевых стихах—путевой же и ритм, употреблявшийся и в античных трагических хорах для тех частей их, которые сопровождались движением (пароды и эксоды)—анапест.

«Какой анапест!»—в праве воскликнуть читатель: «Месяц и звезды в косах»... скорее уже, это похоже на дактиль,—нечто, анапесту прямо противоположное!

Нельзя судить о ритме по одной строчке. Приглашаю последовать читателя по той же строфе далее:

Входи, мой красавец приветный,
И бедный дубовый посох...

— А это уже скорее, вроде амфибрахия!—Совершенно верно, тут перед первым ударным слогом в стихе уже стоит по одному безударному. Но вот последняя строчка:

Заблестит слезой самоцветной,

она-то раскрывает истинный размер строфы и всего стихотворения. Становится ясным, от наличия в этой строке двух безударных слогов перед первым

ударным, что и в предыдущих строках мы имели дело с таким же ритмом; что только там на месте — то одного, то двух безударных слогов — находятся паузы.

Мы пришли к искомому слову. «Паузник», вот характернейший для Блока ритм. Это ничего, что Брюсов, может быть, раньше провел точно такой же ритмический ход:

Где вы, грядущие гунны,—
Что тучей нависли над миром;
Слышу ваш топот чугунный
По еще неоткрытым Памирам...

Для Валерия Брюсова это был «кунштштюк», один из его многочисленных «опытов». Блок — первый — в этом ритме начал жить. Первый — за ним пошли многие: Кузмин и Ахматова во главе этих многих. У Блока этот паузник — органичен; таково его восприятие русского ритма — целою половиною, если можно так выразиться, его существа. Русский классический стих — неизменно силлабо-тоничен, у Державина, Пушкина, Боратынского, Мея, Ал. Толстого, Майкова, Некрасова, сколь они ни разны, — все равно: Кантемировский принцип силлабизма ими не изживался, не преодолевался; четырехстопный ямб — имел всегда восемь или девять (при женском окончании) слогов; трехстопный анапест — девять (или 10, 11 — при дактилической рифме) — слогов.

Блок же спокойно — уверенно приблизился к русскому ритму, как к чисто тоническому. Для него, как истинного

германца (несмотря на то, что этой крови в нем было всего одна четверть,— германского духа было в нем, по собственному его признанию, почти наполовину!) количество неударных слогов, помещенных между ударными, не играло ощутительной роли в ритмических восприятиях. Ритм определял количество ударений (по крайней мере, при трехсложных стопах) в стихе. К русскому стиху, в этих стихотворениях, и других, как типа:

Думы свершились,
Дни сочтены,

так и типа:

Встала в сиянии. Крестила детей.
И дети увидели радостный сон...

Блок подходил, как к немецкому.

Есть, вообще, два главных течения в русской ритмике: романское, склонное рассматривать ударяемость слогов, как явление переходное, зыбкое (представители «пэонизма» в ямбах и хореях), и германское, ударение русского стиха подчеркивающее (поэты, излюбившие паузники,—и, следующая ступень, ритмические ударения в прозовидных вещах самоновейших стихотворцев).

Но перейдем от ритма к звукам стихов «я вырезал посох»—самим по себе:

. . . из дуба,
. . . . вьюги,
. . . . грубы,
— подруги;

Но найду . . . дорогу
. . . . . .
Проброжу. . . . . .
Ввечеру постучусь. .

Ударные «у» (редчайшая во всех индоевропейских языках из гласных), заканчивающие стихи первой строфы, во второй строфе не исчезли, но перешли в начала стихов, сделались внутренними ассонансами. Это начало изображает задание; путь; труд; упорное стремление к цели; — теперь посмотрим на вторую половину поэмы, на разрешение:

И отворит белой рукою...

Во всех восьми стихах второй половины только одно ударное у—в слове «Потайную», да два беглых—«рукою» и «дубовый»—как отзвуки первой половины стихотворения, изображающей искания, паломничество. Вторая половина—достижение, земля обетованная,—ясно, что и музыка другая, открытая; вместо четырех «у» первой строфы—четыре «о» в окончаниях третьей.

Радость встречи с «Молодою»—не детская, не шумливая, не громкая. Нет, в этой радости—слезы от счастья:

И бедный дубовый посох
Заблестит слезой самоцветной...

Потому, ударные гласные здесь не кричащие «а» или «я», но «о» или «е», трепетные, переливные, вкрадчивые.

В соответствии с гласными и согласные. В первых шести строках изо-

бuлует сравнuтельно редкая у нас согласная «д»:

— дуба,
Одежды бедны
недостойны подруги.
Но найду дорогу.
Выходи . . . .

В, р, н—следуют за «д» и составляют вместе инструментальную основу начала (задания) поэмы; основой инструментовки конца (разрешения), являются согласные: то же «д», а за нею с (с зице),—

Месяц и звезды в косах,

наконец, «т»:

Заблестит слезой самоцветной.

Все эти звуки относятся к зубным, также и «н», появляющееся в окончательной рифме. Мы не ищем разгадки «разоблачения» этой магии звуков в этом стихотворении; мы только счастливы, что можем ее описать. Почему зубные согласные играют в ней роль,—не знаем, мы указываем, что они—играют..,

VI.

Люблю высокие соборы,
Душой смиряясь, посещать,
Входить на сумрачные хоры
В толпе поющих исчезать.

Боюсь души моей двуликой
И осторожно хороню
Свой образ дьявольский и дикий

В сию священную броню.
В своей молитве суеверной
Ищу защиты у Христа,
Но из-под маски лицемерной
Смеются лживые уста.

И тихо, с измененным ликом,
В мерцаньи мертвенном свечей,
Бужу я память о Двуликом
В сердцах молящихся людей.

Вот—содрогнулись, смолкли хоры,
В смятеньи бросились бежать...
Люблю высокие соборы,
Душой, смиряясь, посещать.

Холодно—жутко от этих неожиданных стихов (музыка на таинственном протяжном согласном—«м»)! Так вот каков этот «отрок, зажигающий свечи, берегущий кадильный огонь», любящий все эти «вечерни», «вечерние моленья» в храмах, «колокольный зов», «церковные ступени», «лампадки», все самое возвышенное и чистое, «храмовое»! Оказывается, не даром «холодный камень» в храме одет *страшной* святостью веков». Есть некий *страшный* любящий храмы эти посещать, в них остающийся,—изгоняющий из них толпу молельщиков! Поистине, более жуткого образа не создавал Эдгар По, ни немецкий модернист, его последователь, Ганс Гейнц Эверс. Не создавали в специальных сказках и новеллах о страшном; как же велика должна быть творческая мощь у поэта, взявшего для создания страшного образа двадцать строк—тесные пределы лири-

ческого стихотворения!.. Там—многотомные «Удольфские Тайны», «Мельмоты Скитальцы»,—здесь, на другой чашке весов, одна Блоковская страничка; и неизвестно, жуть чего перетянет, какая чашка пойдет вверх!..

Мы оставляем о с т а л ь н о е в этих стихах без комментариев.

VII.

Пять—не столько типичных, сколько удивительных стихотворений из первого тома; разнородный метод разбора их,—мы согласны, что этого довольно разве для признания нашей статьи критическим этюдом «по поводу» необозримых богатств, заключающихся в творчестве «раннего» Блока.

Но мы сознательно избегаем делать обобщения. Никто ведь не опровергнул до сих пор—не очень и давней—мысли Риккерта о сущности понятий и с т о р и ч е с к и х.

В противоположность понятиям е с т е с т в е н н о историческим, у понятий исторических, говорит Риккерт, отсутствует обратная пропорциональность между объемом и содержанием. Они—индивидуумы. Мы не можем выделить такие части понятий битвы при Ватерлоо, чтобы, соединив их в одно с какими-то частями понятия о Бородинском бое, создать некое понятие «о сражении Бородино-Ватерлоо», содержание коего было бы уже содержания отдель-

ных понятий об этих отдельных битвах.

Если индивидуальны исторические понятия—насколько явнее индивидуальны стихотворения. В особенности, стихотворения поэта, стихотворения Блока («Блок» и «поэт»—синонимы, утверждали мы, по поводу этого же первого тома, первого издания его, уже давно, в 1911 году). И ясно, что чем больше был бы объем того понятия, которое мы строили бы относительно стихотворений Блока из первого тома (то-есть, если бы, например, взяли мы для разбора какой нибудь цикл, отдел, или все «стихи о Прекрасной Даме»),—тем шире было бы и содержание строимого понятия.

Когда-нибудь, мы можем это смело предсказать, о «первом томе» Блока будут написаны исследования многотомные.

Вл. Пяст.

Сентябрь, 1921 г.

Ю. ТЫНЯНОВ

БЛОК И ГЕЙНЕ

Блок и Гейне.

I.

Мы с привычною, заранее готовою печалью хороним своих современников. Именно сейчас оказывается, что они были связаны с нами более необходимо и тесно, чем мы сами сознавали; оттого самая наша печаль принимает формы эгоистической печали по самим себе. Но потеря Блока—иная. Россия испытывает сейчас особую боль; печаль по умершем бескорыстна, отделена от чувства общей гибели культуры.

В этой печали есть черты, особо внятные для нас, но может быть не так ощутимые для дальнейших поколений; эти черты небезразличны и для решения многих вопросов, связанных с искусством Блока, определенным и вместе трудно определимым.

II.

По ком печалятся?

Этот простой вопрос решен бесповоротно для каждого и труден, когда нужно дать себе в нем отчет.

Прежде всего, никто, конечно, в своей печали, не подумал о литера-

торе. Нивеллирующий некролог о «председателе того-то, члене таких-то литературных организаций» никого не обманул и должно пройти много лет, чтобы облик Блока перестал быть враждебным этому для всех ласково приуготованному некрологом месту,—чтобы забылось его требование тайной свободы. Блок не был литератором в этой невзыскательной области литературной периферии.

Но и его литературные выступления в подлинном смысле слова никем не зачитываются в облик Блока. Едва ли кто-нибудь, думая о нем сейчас, вспомнит его жесткие статьи, оскорбляющие именно нечто, что питают его стихи. Если собрать все статьи Блока, то вместе они взволнуют и оскорбят почти подобно «Переписке с друзьями» Гоголя, тайное родство с которым неожиданно для нас почувствовал сам Блок*). Даже в простых «введениях», как статья, возглавляющая собранные им стихи Аполлона Григорьева—Блок сумел быть спорным.

Здесь органическая черта. Тогда как у Андрея Белого проза близка к стиху и даже крики его «Дневника» литературны и певучи, у Блока резко разделены стихи и проза: есть Блок—поэт и Блок—прозаик,—публицист, даже историк, филолог.

Итак, печалятся о поэте. Но печаль слишком простодушна, настоящая лич-

*) Россия и Интеллигенция. Дитя Гоголя.

ная боль; она затронула даже людей, мало причастных к литературе. Правдивее другой ответ, в глубине души решенный для всех: о человеке печалится Россия.

И, однакоже, кто знал этого человека? В Петрограде, где жил поэт, тотчас после его смерти появились статьи — воспоминания, в газете, посвященной вопросам искусства.

Характерно, что не некрологи, а воспоминания, настолько Блок — явление сомкнутое и готовое войти в ряд истории русской поэзии. Но характерны и самые воспоминания: петроградские литераторы и художники вспоминают о случайных, мимолетных встречах, о скудных словах, оброненных поэтом, — о разговорах по поводу каких то яблок, каких-то иллюстраций; так вспоминают о деятелах давно прошедших эпох, такие пылинки и сейчас еще несут о Достоевском или Некрасове.

Блока мало кто знал. Как человек он остался загадкой для широкого литературного Петрограда, не говоря уже о всей России.

Но во всей России знают Блока, как человека, твердо верят определенности его образа, и если случится кому увидеть хоть раз его портрет, то уже чувствуют непреложное с ним родство.

Откуда это знание?

III.

Здесь, может быть, ключ к поэзии Блока; и если сейчас нельзя ответить на этот вопрос, то можно, по крайней мере, поставить его с достаточной полнотой.

Блок—самая большая лирическая тема Блока. Эта тема притягивает как тема романа еще новой, нерожденной (или неосознанной) формации. Этого лирического героя и оплакивает сейчас Россия.

Он был необходим, его уже окружает легенда,—и не только теперь,—она окружала его с самого начала, казалось даже, что она предшествовала самой поэзии Блока, что его поэзия только развила и дополнила постулированный образ.

В образ этот персонифицирует все искусство Блока; когда говорят о его поэзии, почти всегда за поэзией невольно подставляют человеческое лицо—и это лицо, а не искусство полюбили все.

Этому лирическому образу было тесно в пределах символического канона. Между тем как символ, развоплощая слово Блока, гнал его к сложным словесно-музыкальным построениям «Снежной Маски», между тем как, с другой стороны, слово его не выдержало эмоциональной тяжести и предалось на волю примитивного песенного начала (при чем мелодическим материалом послужил ему и старинный романс—«О доблестях, о

подвигах, о славе», и цыганский романс, и фабричная—«Гармоника, гармоника»),— этот лирический образ стремился вместиться в замкнутый предел стихотворных новелл. Новеллы эти в ряду других стихотворных новелл Блока выделились в особый ряд; они то собраны в циклы, то рассыпаны: Офелия и Гамлет, Царевна и Рыцарь, Рыцарь и Дама, Кармен, Князь и девушка, Мать и Сын. Вершина их: повесть о втором Христе.

Здесь и возник любимый всеми образ Блока, даже внешний:

Розовая девушка встала на пороге,
И сказала мне, что я красив и высок *).
Влюбленность расцвела в кудрях
И в ранней грусти глаз.**)

Колеблющийся свет лежит на этом образе. Блок усложнил его темой второго двойника ***). Сначала этот второй является отдельно, самостоятельно (Паяц), лишь контрастируя с первым, но затем в ряде стихотворений появляется двойником:

И жалкие крылья мои
Крылья вороньего пугала...

В «Ночной Фиалке» тема двойника сведена к любимому романтиками смут-

*) Т. I, с. 223.
**) Т. II, с. 142.
***) Тема двойника сначала развита у Блока вне зависимости от того или иного сдвига образов, как лирический сюжет (т. I, с. 122, 126, 221),

ному воспоминанию о предсуществовании:

Был я нищий бродяга,
Посетитель ночных ресторанов,
А в избе собрались короли;
И запомнилось ясно,
Что когда-то я был в их кругу
И устами касался их чаши
Где то в скалах, на фьордах,
Где уж нет ни морей, ни земли,
Только в сумерках снежных
Чуть блестят золотые венцы
Скандинавских владык.

И оживляя мотив Мюссе и Полонского, Блок еще раз провел его перед нами в «Седом утре»—«стареющий юноша», который «улыбнулся нахально».

Эмоциональная сила образа именно в этом колеблющемся двойном свете: и рыцарь, несущий на острие копья весну, и одновременно нечистый и продажный, с кругами синими у глаз,—все сливается в предметно-неуловимый и вместе эмоционально законченный образ (сумрак улиц городских).

Еще несколько лирических образов того же порядка создал Блок, («Незнакомка»), но от них отвлекли этот двойной, в него оличили поэзию Блока.

А между тем есть (или кажется, что есть) еще один образ.

...Как тяжело ходить среди людей
И притворяться непогибшим,

И об игре трагической страстей
Повествовать еще нежившйм...

...Забавно жить, забавно знать,
Что все пройдет, что все не ново,
Что мертвому дано рождать
Бушующее жизнью слово.

Об этом холодном образе не думают, он скрыт за рыцарем, матросом, бродягой. Может быть его увидел Блок в Гоголе:

«Едва ли встреча с Гоголем могла быть милой, приятельской встречей: в нем можно было легко почувствовать старого врага; душа его гляделӑсь в другую душу мутными очами старого мира; отшатнуться от него было легко».

Может быть, неслучайно, стихотворение, строфу из которого я привел—напечатано рядом с другим:

Ведь я—сочинитель,
Человек, называющий все по имени,
Отнимающий аромат у живого
цветка.

Назвав все по имени, все превратив в символ, этот незнакомый образ смотрит мертвыми глазами.

А может быть, я, послушный какому то закону, только воплотил в человеческое лицо иррациональные звуки и темы у Блока, за которыми вовсе не было этого лица?

И в чем заключается, на чем основан этот закон персонифицирования, олицетворения искусства Блока?

IV.

Искусство Блока — прежде всего структура эмоциальная.

Уже беглый взгляд на перечисленные лирические сюжеты Блока нас убеждает: перед нами давно знакомые, традиционные образы; некоторые же из них (Гамлет, Кармен)—стерты до степени штампов. Такие же штампы и Арлекин, и Коломбина, и Пьеро, и Командор—любимые персонажи лирических новелл Блока. Иногда кажется, что Блок нарочно выбирает такие эпиграфы, как из «Кина», или: «Молчите, проклятые струны»!

Образы его «России» столь же традиционны, то пушкинские:

> Когда звенит тоской острожной
> Глухая песня ямщика,

то некрасовские:

> Ты стоишь под метелицей дикой,
> Роковая, родная страна»:

Он иногда заимствует лирический сюжет у Толстого («Уж вечер светлой полосою»). Он не избегает и цитат:

> В час равнодушного свиданья
> Мы вспомним грустное прости

(т. I, с. 15, К. М. С. «Луна проснулась» Цитата из Полонского)

> И молча жду, тоскуя и любя

(т. I, с 80. «Предчувствую тебя» Слова Вл. Соловьева)

Затем, что Солнцу нет возврата

(т I, с. 139. «Сны безотчетны». Слова Купавы в «Снегурочке» Островского)

И вспоминая, сохранили
Те баснословные года

(т II, с. 113 «Прошли года». Слова Тютчева)

Теперь проходит предо мною
Твоя развенчанная тень

(т II, с 322 «Своими горькими слезами». Слова Пушкина)

...И словно облаком суровым
Грядущий день заволокла

(т III, с. 230. «Опять над полем Куликовым». Цитата из Вл. Соловьева)

И здесь характерен не только самый факт, а и то, что Блок графически выделяет цитаты, ссылается на авторов.

Тема и образ важны для Блока не сами по себе, они важны только с точки зрения их эмоциональности, как в ремесле актера:

Тащитесь, траурные клячи,
Актеры, правьте ремесло,
Чтобы от истины ходячей
Всем стало больно и светло.

Он предпочитает традиционные, даже стертые образы (ходячие истины), так как в них хранится старая эмоциональность; слегка подновленная, она сильнее и глубже, чем эмоциональность нового

образа, ибо новизна обычно отвлекает внимание от эмоциональности в сторону предметности.

Поэтому в ряду символов Блок не избегает чисто аллегорических образов, символов, давно застывших, метафор уже языковых:

Прохладной влагой синей ночи
Костер волненья залила...

... По бледным заревам искусства
Узнали жизни гибельной пожар...

... Мой сирый дух — твой верный пес
У ног твоих грохочет цепью....

Над кадилом мечтаний...

Блок не избегает давно стертой аллегорической оды («Ночь»):

В длинном черном одеянии,
В сонме черных колесниц,
В бледно-фосфорном сиянии—
Ночь плывет путем цариц.

Он не боится такого общего места в образе как:

Тень Данта с профилем орлиным
О Новой Жизни мне поет.

Потому что в общем строе его искусства эти образы призваны играть из-

вестную роль в эмоциональной композиции, не выдвигаясь сами по себе.

Поэтому новые образы, (которых тоже много у Блока),—новы также по эмоциональному знаку,—главным образом новы по соседству с другими образами, по необычному слиянию с ними:

И вздохнули духи, задремали ресницы,
Зашуршали тревожно шелка.

Подурнела, пошла, обернулась,
Воротилась, чего то ждала,
Проклинала, спиной обернулась,
И, должно быть, навеки ушла.

Здесь перед нами совершенно новые слитные образы, с точки зрения предметной не существующие, (ибо рядом, единовременно названы действия разновременных планов, глаголы разных видов (п о д у р н е л а, п о ш л а, п р о к л и н а л а; в з д о х н у л и духи, з а д р е м а л и ресницы,—образы исключительно эмоциональные.

Поэтому музыкальная форма, которая является первообразом лирики Блока, романс, самая примитивная и эмоциональная *). Блок подчеркивает эпиграфами родство с цыганским романсом («Не уходи, побудь со мною»; «Утро туманное, утро седое»),—но эти эпиграфы—являются вместе с тем заданным мело-

*) Мысль о том, что поэзия Блока является канонизацией цыганского романса, развивает Виктор Шкловский. («Блок и Розанов»).

дическим строем; «Дым от костра струею сизой» невозможно читать, не подчиняясь этому мелодическому заданию; так же исключительно романсно, мелодически должны мы читать стилизацию Анухтина «Была ты всех ярче, верней и прелестней».

Неслучайно стихи Блока полны обращений — «ты», — от которых тянутся прямые нити к читателю и слушателю — прием, канонический для романса.

Но не только в этих крайних разновидностях эмоционального искусства, встречаются у Блока черты эмоциональной интонации и мелодики. Так, он охотно вводит определенную эмфатическую интонацию практической речи в высокую лирическую тему:

Я, н а к о н е ц, смертельно болен,
Дышу иным, иным томлюсь,
Закатом солнечным доволен
И вечной ночи не боюсь.

Здесь вводное н а к о н е ц, привнесенное из повышенно-эмоционального строя обыденной речи влияет на всю интонационную окраску строфы, уподобляет ее отрывку взволнованного разговора.

И, подобно тому как в наиболее эмоциональном из родов театрального искусства — мелодраме, — получает совершенно особое значение к о н е ц пьесы, ее разрешение, так и у Блока совершенно особую роль играет к о н е ц стихотворения.

В ранних его вещах конец повторяет начало, смыкается с ним,—эмоция колеблется: дан эмоциональный ключ, эмоция нарастает—и на высшей точке напряжения вновь падает к началу, давая таким образом целому окраску резиньяции.

Но для позднейшего Блока характерно завершение на самой высокой точке, к которой как бы стремилось все стихотворение. Так, стихотворение «Уже померкла ясность взора» кончается:

Когда в гаданьи, еле зримый,
Встал предо мной, как редкий дым,
Тот призрак, тот непобедимый...
И арфы с п е л и: у л е т и м.

Здесь высшее напряжение не только в последней с т р о ф е, но и высшая его степень—в последней с т р о к е даже в последнем с л о в е.

Еще виднее это на крупных произведениях. В «Незнакомке» («По вечерам над ресторанами») тема ресторана, проведенная в синкопических пэонах

...Заламывая котелки
...Испытанные остряки

сменяется стремительной ямбической темой «незнакомки»:

И каждый вечер, в час назначенный
(Иль это только снится мне)...

все возрастающей к концу вследствие монотонности сочетания предложений.

Также и в «Двенадцати» последняя строфа высоким лирическим строем за-

мыкает частушечные, намеренно площадные формы. В ней—не только высший пункт стихотворения,—в ней весь эмоциональный план его, и таким образом самое произведение является как бы вариациями, колебаниями, уклонениями от темы конца.

Эмоциональные нити, которые идут непосредственно от поэзии Блока, стремятся сосредоточиться, воплотиться и приводят к человеческому лицу за нею.

V.

Здесь любопытна одна аналогия, к которой сам Блок подает повод: в списке поэтов, наиболее близких Блоку, одно из первых мест занимает Гейне.

Блок не только переводил и редактировал Гейне, но и развил и утончил русскую гейневскую традицию. [1])

---

[1]) Следы у Блока обычной русской традиции Гейне: «Мне снилась смерть любимого созданья (т I, с. 14, с. эпиграфом из Гейне); «Его встречали повсюду (т I, с. 193); гейневская традиция, обычная для немецкой лирики, но новая для русской, в стихотворениях: «Ей было пятнадцать лет» (т I, с. 235; Ср. Heine — Böses Geträume, Romanzero II, 17.), «У моря» («Стоит полукруг зари» II, с. 83), «Ты проходишь без улыбки», т II, с. 192); в последнем стихотворении и тема—«возлюбленная—Богородица» и vierzeiler—близки к Гейневским. Свободные ритмы Гейне отразились не только на мелких стихотворениях Блока («К вечеру вышло тихое солнце», т II, с. 211; «Когда вы стоите на моем пути», т II, с. 316—7; «Она пришла с мороза», т II, с. 318—9), но и на таких крупных вещах, как «Ночная фиалка

Во всей обширной книге русского Гейне едва ли не самыми совершенными страницами будут переводы Фета и Блока, которые должны стать во главу угла при разрешении вопроса о «русском Гейне».

(Ср. Die Nordsee, II, 9. Im Hafen). Далее Гейне, хотъ и косвенно, помог Блоку дать русской лирике ритмический прием, за которым, повидимому, будущее. В переводе «Лорелеи» последняя строфа передана следующим образом:

Ich glaube, die Wellen verschlingen
Am Ende Schiffer und Kahn;
Und das hat mit ihrem Singen
Die Lorelei getan.

Пловец и лодочка, знаю,
Погибнут среди зыбей;
Так и всякий погибает
От песен Лорелей.

Амфибрахий с (паузами) Гейне (Und das hat mit ihrem Singen), был прочитан и передан хореем (Und das hat mit ihrem Singen), и таким образом на основе замедления темпа создана спайка двух метров; различными критиками введение этого приема приписывается более поздним поэтам,— Дм. Варравин приписывает его В. Хлебникову («Московские Мастера», «О стихе Хлебникова»), а А. Авраамов—С. Есенину («Воплощение»). Между тем он несомненно применен впервые Блоком. Еще в «Снежной Маске» встречается смена метров на основе изменения темпа (Отдел «Снежная вязь», т. II, изд. Земля, с. 232—233), но там идет дело о смене метров в строфах. Следует отметить, что Гейне применил этот прием в другом стихотворении; «An deine schneeweisse Schulter» (Die Heimkehr, 73.):

Und willst du mich morgen verlassen,
So bist du doch heute noch mein,
Und in deinen schönen Armen
Will ich doppelt selig sein.

И может на миг показаться, что аналогия между ними законна, что есть какое то родство меж обоими: и тот и другой жили во время революций и она дала им темы; Блок—поэт русского символизма, подведший итоги течения, Гейне закончил собою период немецкого романтизма; и тот и другой внесли в свое искусство элемент личности; оба культивировали элементарные мелодические фромы поэзии (Гейне — народную песню, Блок—романс).

И однако же эта аналогия помогает выяснить коренное расхождение меж обоими.

В вводной статье к редактированным Блоком «Путевым Картинам» Гейне, он пишет: «Одушевление предметов и отвлеченных понятий в «Путешествии» проведено сознательно; стиль местами очень изукрашен, обилие сравнений и метафор приводит к некоторым натянутым выражениям, вроде: «нежную парочку, сидевшую под деревом, я готов был принять за экземпляр Corpus juris с переплетенными руками»; или «ангелы изучают в чертах лица Бога генерал-бас» или «долговязый рвотный порошок»; разумется, это мелочи, которых не найдешь, однако, у писателя гениального» (с. 23).

Давно уже некоторыми критиками сделаны Гейне упреки в нереальности его эпитетов и образов, (Гедеке, Юлиан Шмидт, Джемс Чайльд), и отчасти—в их безвкусии при переводе на предметный

план живописи (Брандес). Такие обвинения, конечно, основательны, но столь же очевидно, что это не есть обвинения.

Для Гейне характерно полное уничтожение живописности эпитетов (а также и их эмоционального смысла) — в такой, напр., хиастической игре ими:

Schönste Sonne unter den Mädchen,
Schönstes Mädchen unter der Sonne.

Jenes glühende Geheimniss,
Jene tief geheime Glut.

Здесь нет образа, здесь скрещение образов, дающее арабеску, орнамент.

Перечисленные Блоком образы, конечно, натянуты, как предметные и неприемлемы как эмоциональные — «долговязый рвотный порошок»,—но образ у Гейне не строится ни по признаку предметности ни по признаку эмоциональности, он прежде всего — словесный образ (отсюда у Гейне игра словами, каламбуры, народная этимология, макаронический стих, ввод коммерческого жаргона в лирику); словесный образ ощутим именно в ущерб предметному, когда предметность в нем, непредставима, противоречива; *) поэтому

*) Когда Гейне развивает образ в предметной плоскости, у него неизменно получается образ комический, Übertreibung, передержка предметности. Ср. Laokoon.

Gewaltig hat umfangen,
Umwunden, umschlungen schon,
Die allerschönste der Schlangen.
Den glücklichsten Laokoon.

См. E. Eckertz. Heine und sein Witz. s. 9, 48).

оксюморон (связь эпитета с определяемым по противоречию) — наиболее обычное построение образа у Гейне.

Образы Гейне, более близки к образам восточной поэзии, построенным по принципу словесной вязи.

Так построен его ложный пейзаж: «Кроваво-красные волны бьют в белое небо, на котором горят черные, как каменный уголь, звезды» — этот пейзаж не только нереален, он непредставим без какофонии цветов, и весь его смысл — в словесной противоположности эпитета с определяемым, в словесном смещении предметного пейзажа.

По этому же образцу создает Гейне знаменитые концепции тем любви, религии, политики. Все они развиты у него именно со словесной стороны *).

Любовь к мертвым, к статуям; сладкая мука, блаженная боль — тема, в которую вложен эмоциональный смысл, но которая в основной линии Гейневского творчества стоит в ряду противоположных явлений стиля.

Поэтому и религия, поскольку она дана в его произведениях — особая, «литературная» религия, так что ее добросовестный исследователь Карл Пютцфельд иногда в недоумении: что отнести к «ре-

---

*) Любопытно, что Блок как раз характеризует революционность Гейне, как кабинетную, литературную (А. Блок. Герцен и Гейне. А. И. Герцен. Сборник статей).

лигии», что к «стилю». Для Гейне не столь характерна в данном случае антитеза эллинизма и назарейства, сколько оксюморное смешение обеих частей антитезы. Поэтому Гейне и любит и исследует доверие — языческих богов и духов, приютившихся в христианстве, греческих богов под монашескими капюшонами, то правящих христианским монастырем, то празднующих Дионисии; поэтому эллинизм Гейне, по выражению Готшалля—verschnupfter Ellinismus (Nordsee).

И в революции Гейне более всего возлюбил Наполеона, самодержавного революционера и революционного самодержца, человекобога. И в самом деле, революционность Гейне была «кабинетной», «литературной». Там, где революция грозила обернуться своей предметной стороной, он с ужасом от нее отшатывался.

Он писал в таких случаях:

«Дикие, мрачные времена приближаются, и пророк, который пожелает написать новый Апокалипсис, должен будет изобрести совсем новых зверей, и притом таких страшных, что прежние символические звери Иоанна покажутся, в сравнении с ними, смиренными голубками и купидонами... Будущее пахнет юфтью, кровью, безбожием и великим множеством палок». (Лютеция, XLVI).

«С ужасом и трепетом думаю я о времени, когда коммунисты, эти мрачные иконоборцы, достигнут господства, своими грубыми руками они беспощадно ра-

зобьют все мраморные статуи красоты, столь дорогие моему сердцу; они разрушат все те фантастические игрушки искусства, которые так любит поэт; они вырубят мои олеандровые рощи и станут сажать в них картофель; лилии, которые не занимались никакой пряжей и никакой работой и однако же были одеты великолепно, как царь Соломон во всем его блеске, будут вырваны из почвы общества, разве только они захотят взять в руки веретено; роз, этих праздных невест соловьев, постигнет такая же участь; соловьи, эти бесполезные певцы, будут прогнаны, и — увы! — из моей «Книги песен» бакалейный торговец будет делать пакеты и всыпать в них кофе или нюхательный табак для старых баб грядущего» (там же).

Обогащая прозу новыми, до того времени остававшимися за кругом художественной литературы, темами — текущей политики, личной жизни, — прививая литературе новые формы интимной переписки, — Гейне, однакоже, был вправе успокоить свою возлюбленную:

Sprühn einmal verdächtig Funken
Aus den Rosen — sorge nie!
Diese Welt glaubt nicht an Flammen
Und sie nimmt's für Poesie.

Любая тема оказывается исключительно материалом для Гейне, и не на темах строит он свое искусство.

«В искусстве форма — все, пишет он, а материал не имеет никакого значения;

Штауб (портной) считает за фрак, который он шьет из своего сукна, ровно столько же, сколько за фрак, который он шьет с сукном заказчика. Он просит оплатить ему — только форму, а материал он отдает даром».

И материалом Гейне распоряжается с безграничной свободой: «Что в искусстве высшее? То же самое, что есть высшее во всех проявлениях жизни: сознательная свобода духа... Это самосознание свободы в искусстве обнаруживается, главным образом, в обработке форм, ни в коем случае — не в материале, и мы можем, напротив того, утверждать, что те художники, которые материалом себе избирают и самое свободу, и ее освобождение, обыкновенно люди с ограниченным, скованным духом, люди подлинно несвободные» (Лютеция, XIII).

Еще только выступая на литературную дорогу, Гейне выставил требование: все темы романтизма должны быть использованы как материал для пластической разработки.

И Гейне, играя темами, их разрушает. Тема, развитая в стихах, оказывается разрушенной в последней строфе или последней строке, — знаменитые Schluss pointe Гейне; в прозе тема разрушается эгрессиями — вставками, уклонениями, когда тема прерывается виртуозной разработкой побочного мотива, самого по себе не останавливающего внимания, а сосредоточивающего его на самой виртуозности, — своеобразные каденции,

занимающие у Гейне в его книге «Идей» место главенствующее по сравнению с основной темой. Есть у Гейне и другие средства разрушения темы, делающие более ощутимою словесную сторону произведения; в стихотворениях с трагической темой—макароническая, монотонная рифма:

Die Erde war so lange geizig,
Da kam der Mai und sie wurde spendabel; *)

в прозе—перерыв с установкой на самый процесс произнесения: так, после длинного периода, обрывающегося на полуслове, следует: «Сударыня, надо же окончить этот период, потому что я уже начал задыхаться» **)

Несомненно, эти разрушения тем разрушают вместе с ними и эмоции; эмо-

---

*) Рифмы — spendabel — capable — passable — miserable—aimable etc.

**) Идеи. Книга Le Grand, гл. VIII. Пример такого разрушения—point в знаменитых у нас «Вопросах» с их космической темой («Am Meer, am wüsten, nächtlichen Meer»); где последняя строка неожиданно прозаична и по ритму и по лексике: «Und ein Narr wartet auf Antwort». Виллибальд Алексис видел здесь отсутствие лиризма; Schlusspointe в лирике соответствует свободным эпизодам (emanzipierte Periode) по Гегелю в романе и составляет зародыш эпических форм. Сопоставляя это с тем фактом, что Гейне издает сборники стихотворений, в которых по много раз меняет их место, располагая их в контрастном порядке (как и главы прозаических вещей), можем назвать отдельные стихотворения — главами фрагментарного романа.

циональный смысл стихотворения с трагической темой и макароническими рифмами,—непредставим; стихотворение с разрушенным концом—в эмоциональным смысле действует как диссонанс. В особенности здесь интересно сравнить с этими Schlusspointe высшее напряжение последней строфы или строки у Блока,—здесь яснее всего обнаруживается их расхождение.

Недаром Готшалль писал, что накопление у Гейне стихотворений с «разрушенной иллюзией» начало производить впечатление паяца, который умирает и опять воскресает,—и побудило Гейне бросить темы любви и перейти к политическим темам (повидимому, как к менее эмоциональным, более уживающимся со словесной разработкой).

Есть у Гейне еще одно средство разрушения эмоции,—передержанность ее—«Übertreibung»: ср. «Признание», где образ слишком грандиозен:

...Ель высочайшую исторгнул, и ее
Я погрузил в грудь пламенную Этны,
И тем пером горящим, исполинским,
Я написал на темном своде неба:
«Агнеса, я люблю тебя!»

Эта передержанность в грандиозности, при детальном развитии образа производит неопределенное, смешанное впечатление, близкое к комическому.

Столь же передержано стихотворение «Allnächtlich im Traume sehe ich dich», где раздуты выражения скорби:

Und laut aufweinend stürz ich mich
Zu deinen süssen Füssen.

Над этим стихотворением смеялся Яков Шифф.

Словесная разработка всех великих романтических тем—при их предметном и эмоциональном разрушении поставили Гейне на особое место: он канонизатор романтизма, «перед художественными достижениями которого сами романтики кажутся диллетантами« (О. Вальцель)—и он же разрушитель его.

VI.

Блок недаром перевел стихотворения именно из «Heimkehr»—небогатого конечными points.

Для него была немыслима, мучительна ломанная линия искусства. У него нет ни одного разрушения темы, ни одного point. Он ужасается иронии Гейне, «провокаторской иронии Гейне»; переводя план искусства на план жизни, он говорит о «пустыне», которую создал Гейне вокруг себя своей иронией.

Он не приемлет исключительно-словесных образов Гейне; переводя их на предметную плоскость, он находит их натянутыми.

Он, верным чутьем угадывая литературность Гейневской революции, считает ее грехом.

Все это закономерно.

Для Гейне — искусство было осуществлением свободы; воля и игра приво-

дили его к разрушению темы—(на самом деле высшему ее воплощению в словесном плане).

Он тоже разрабатывает (как и Блок), материал личности и эмоции, но, покорные закону его творчества, и личность и эмоция каменеют, вытягиваются в словесную линию. Он тоже дает повод к сближению своей личности с искусством, но вот сердитый исследователь не находит у него ни одного реального эпитета, ни одного реального факта, который бы не имел композиционного значения.

Для Блока — искусство стремится за жизнью; спаянные эмоцией эти обе области вторгаются друг в друга,

Чтобы по бледным заревам
искусства
Узнали жизни гибельной пожар.

Творчество для него—не осуществление свободы,—а убийство теплого эмоционального существа жизни.

В жаркое лето и в зиму метельную,
В дни ваших свадеб, торжеств,
похорон,
Жду, чтоб спугнул мою скуку
смертельную
Легкий, доселе неслышанный звон.
Вот он—возник. И с холодным
вниманьем
Жду, чтоб понять, закрепить
и убить.
И перед зорким моим ожиданием
Тянет он еле приметную нить.

... И, наконец, у предела зачатия
Новой души, неизведанных сил,—
Душу сражает, как громом проклятие.
Творческий разум осилил — убил.
И замыкаю я в клетку холодную
Легкую, добрую птицу свободную,
Птицу, хотевшую смерть унести,
Птицу, летевшую душу спасти.
Вот моя клетка — стальная, тяжелая,
Как золотая, в вечернем огне.
Вот моя птица, когда-то веселая,
Обруч качает, поет на окне.

Искусство — вивисекция; оно дается взамен зарождений новой души, оно — убийство ее; не осуществление свободы в искусстве, а рабство птицы, поющей в тяжелой клетке. Искусство — клетка, стальная, тяжелая. Искусство — проклятие, убийство.

Не понимая и не принимая язык свободы Гейне, Блок переводит на предметный язык поэзии, — ибо они связаны для него своей эмоциональностью.

И он пытается стать подлинным публицистом, подлинным революционером. Он говорит интеллигенции: «Умереть легко: умирать можно безболезненно; сейчас в России—как никогда: можно даже без попа; поп не обидит отпевальной взяткой».

Так, при переводе языка искусства на предметный язык получается какофония. Это было немыслимо для Гейне.

Дальше Блоку итти было некуда; дальше открывалось — Vanitas Vanitatum Баратынского:

Что за звуки? Мимоходом
Ты поешь перед народом,—
Старец нищий и слепой!
... А с тобой издавна тесен
Был союз Каменых песен,
И беседовал ты с ней,
Безымянной, роковою,
С дня, как в первый раз тобою
Был услышан соловей!
Бедный старец! Слышу чувство
В сильной песни... Но искусство...
Старцев старее оно:
Эти радости, печали,—
Музыкальные скрижали
Выражают их давно!
Опрокинь же свой треножник!
Ты избранник, не художник!
Попеченья Гений твой
Да отложит в здешнем мире:
Там, быть может, в горнем клире
Звучен будет голос твой!

VII.

Возникнув на закате течений, которыми они питались и которые собой закончили, разрабатывая тот же материал—личности и эмоции,—Блок и Гейне стоят на двух разных полюсах поэзии. Один строит свое искусство по признаку эмоциональности, другой — по признаку чистого слова. Примитивно-эмоциональ-

ная музыкальная форма, прообраз которой—романс, — и литературный, словесный орнамент, высшим прообразом которого является арабеска.

Поэтому столько споров вокруг Гейне, и при жизни, и после смерти, — поэтому Блок бесспорен.

И если Гейне навсегда останется примером и образцом самодовлеющего словесного искусства, а знак его стоит над новой поэзией, то Блок являет пример крупного художника в подчиненном роде поэзии,—эмоциональном.

Ю. Тынянов.

А. СЛОНИМСКИЙ

БЛОК
и
ВЛ. СОЛОВЬЕВ

Блок и Владимир Соловьев.

I.

С Блоком уходит от нас XIX век—век тревожных исканий—социальных, этических, религиозных. Все первое десятилетие XX века, когда развивалась деятельность Блока, примыкает, в сущности, к XIX веку. И только во втором десятилетии определяется характер XX века—намечаются, по выражению Сергея Городецкого, «черты его будущего лика».

XX век—век свершений и, вместе с тем, упрощений. И в искусстве и в жизни—это возврат к примитиву, почти к дикарству. Вспомним лозунги Игоря Северянина: «И нет дикарству панихиды!» или культ дикарства у Хлебникова.

Нет ничего враждебнее современности—чем противоречивая, мятущаяся и мятежная, усталая и утонченная, такая старомодно-интеллигентская душа Блока. Поэзия Блока живет во временах и пространствах, в туманах и далях. Этих времен и далей не знает XX век. Он весь тут, в самодовольстве сегодняшнего дня—не оглядывается назад и не гадает о будущем. Истинный пророк XX века—Маяковский, с его элементарною, как «дважды два», мыслью, громовым, пло-

щадным голосом и упрощенным, грубым восприятием жизни. Для Маяковского не существует мировых пространств. Он сам огромнее всех пространств: где ему уместиться в «крохотное небо»? И нет для него недостижимых далей: «земля обетованная» оказывается «вот тут», «под боком» — это те же Шуя и Манчестер, улучшенные и упорядоченные. Как будто осуществляется кошмар Бальмонта:

Небесный свод, как потолок, стал низким,
И точно очертился круг земной.

Как человек, стоящий на рубеже двух эпох, Блок был полон постоянной, напряженной тревоги. Эсхатологические настроения смешиваются у него с предчувствием нового «плывущего на нас» мира. Исторические катастрофы последнего двадцатилетия рисуются перед ним почти в апокалиптических очертаниях. «Рост размеров этих событий ныне каждый из нас, не лишившийся зрения, может наблюдать почти ежедневно. Вместе с тем, каждый из нас чувствует, что конца этих событий еще не видно, что предвидеть его невозможно, что совершилась лишь какая-то часть их — какая, большая или малая, мы не знаем, но должны предполагать скорее, что свершилась часть меньшая, чем предстоит... Все отчетливее сквозят в нашем времени черты не промежуточной эпохи, а новой эры; наше время напоми-

нает не только рубеж XVIII и XIX века, сколько первые столетия нашей эры» (статья о Владимире Соловьеве—Записки мечтателей, 1921, № 2—3).

Знаменательно, что перед концом своего пути Блок ощутил потребность оглянуться на Владимира Соловьева, с которым так тесно связан юный период Прекрасной Дамы, и от которого он так далеко отходил в период своих «метелей». Блока роднила с Соловьевым та порубежная тревога, которую он в нем угадывал. «Если Соловьев был носителем и провозвестником будущего, то, очевидно, что он был одержим страшной тревогой, беспокойством, способным довести до безумия. Его весьма бренная физическая оболочка была как бы приспособлена к этому; весьма возможно, что человек вполне здоровый, трезвый и уравновешенный, не вынес бы этого постоянного стояния на ветру из открытого в будущее окно, этих постоянных нарушений равновесия. Такой человек просто износился бы слишком скоро, он занемог бы или сошел с ума».

Тут речь идет, конечно, не о Соловьеве—философе. Философия Соловьева для Блока была слишком категорична, устойчива и крепка. Уклонения от строгости прямого пути, воля «волн морских не верней», тревога о грядущем—все это отразилось только в поэзии Соловьева или в таких полу-поэтических произведениях, как «Три разговора». И этот-то Соловьев—изменяющий своей

царице, неверный и встревоженный, предчувствующий, но еще не знающий — только и был близок Блоку.

Предсмертные эсхатологические ожидания Соловьева:

Из-за кругов небес незримых
Дракон явил свое чело,
И мглою бед неотразимых
Грядущий день заволокло —

сделались начальной лирической темой молодого Блока. В первых своих стихотворениях он говорит о себе, как о «свидетеле гибели вселенной». И «роковая о гибели весть» продолжает звучать в «сокровенных напевах» его музы и впоследствии.

Исторические катастрофы, которые представлялись Соловьеву только в пророческих очертаниях, были пережиты Блоком. Ветер из «открытого в будущее окно» для Блока превратился в ураган. В вихрях этого исторического урагана Блок сберег соловьевскую веру в «Россию Христа», в «свет с Востока». Эта вера сказалась в почти славянофильских «Скифах», в сочетании Христа с огнями и кровью революции. Но, конечно, не было и не могло быть соловьевской неколебимости, определенности. Там, где Соловьев приветствует наступление предначертанной «судьбины Божией»:

Панмонголизм — хоть имя дико,
Но мне ласкает слух оно,
Как бы предвестием великой
Судьбины Божией полно —

там Блок может только молиться:

Доспех тяжел, как перед боем.
Теперь твой час настал.—Молись!

И вместе с молитвой—сознание своей трагической обреченности:

И пусть над нашим смертным ложем
Взовьется с криком воронье—
Те, кто достойней, Боже, Боже,
Да узрят Царствие Твое!

2.

Поэзия Соловьева, до сих пор недооцененная, в Блоке получила свое оправдание. Обычно, если вспоминают стихи Соловьева, то только в связи с его философией; да и сам Соловьев привык смотреть на свою музу, как на «служанку философии». Благодаря Блоку, становится ощутимой присущая Соловьеву чисто-поэтическая сила. Зависимость Блока от Соловьева выражается не только в том, что основные его лирические мотивы в виде зерен содержатся уже в поэзии Соловьева, но и в целом ряде лирических приемов.

Лирика Соловьева строится в двух планах: «обманчивый», «суетный» мир, подвижный и туманный, противополагается неподвижной сияющей святыне. Технически это проявляется в обычном у Соловьева разломе строфы на два двустишия, которые ставятся между собой в отношения антитезы:

Не веруя обманчивому миру,
Под грубою корою вещества—
Я осязал нетленную порфиру
И узнавал сиянье божества...

Милый друг, иль ты не слышишь,
Что житейский шум трескучий—
Только отблеск искаженный
Торжествующих созвучий?

Пусть тьма житейских зол опять нас разлучила
И снова счастья нет—
Сквозь тьму издалека таинственная сила
Мне шлет твой тихий свет...

Целый ряд подобных антитез мы находим у Блока:

Жизнью шумящей нестройно взволнован,
Шопотом, криком смущен—
Белой мечтой неподвижно прикован
К берегу поздних времен...

Чтобы сквозь сны бытийственных метаний,
Сбивающих с пути—
Со знаньем несказанных очертаний,
Как с факелом, пройти...

И этот лес, сомкнутый тесно,
И эти горные пути—

Мешали слиться с неизвестным,
Твоей лазурью процвести...

Я сдавлен давкой человечьей,
Едва не оттеснен назад—
И вот: ея глаза и плечи,
И черных перьев водопад...

Вся жизнь, ненужно изжитая.
Пытала, унижала, жгла—
А там, как призрак возрастая,
День обозначил купола...

Он видит все мои измены,
Он исчисляет все дела—
И за грядой туманной пены
Его труба всегда светла...

Антитеза земного и небесного—обычный прием Соловьева.

И от огня любви—житейское
страданье
Уносится, как мимолетный дым...
Бессильный ум, к земной пыли
прикован,
Напрасно призывал нетленную
мечту...
О как в тебе лазури чистой
много
И черных, черных туч!
Как ясно над тобой сияет отблеск
Бога,
Как злой огонь в тебе томителен и жгуч...

Строгая отчетливость этих антитез смягчена, завуалирована у Блока. Но в основе та же двупланность. С одной стороны — шумы и мельКания земной жизни; с другой—тишина и недвижность просвечивающей через земные обманы Прекрасной Дамы—соловьевской «Царицы».

А рядом у соседних столиков
Лакеи сонные торчат...

И за этим внешним планом—очертания иного бытия:

Девичий стан, шелками схваченный,
В туманном движется окне...

Эта двупланность, выросшая из соловьевских антитез, составляет основу лирической композиции Блока.

Бог лазурный, чистый, нежный,
Шлет свои дары.
Шлет невзгоды и печали,
Нежностью об'ят.
Но чрез них в и н ы е д а л и
Проникает взгляд...

И, как обнажение этого приема, выступает антитеза:

Узкий твой бокал и вьюга
За глухим стеклом окна—
Жизни только половина.
Но за в Ь ю г о й—с о л н ц е м ю г а
Опаленная страна...
Днем вершу я дела суеты,

Зажигаю огни ввечеру...
Как ты лжива — и как ты
бела...

Совпадает и самое свойство сопоставлений. Земная жизнь характеризуется у Соловьева, как «беспощадная, городская суета», «немолчный, минутный шум». Шуму и суете противостоит «неподвижное солнце любви», лазурная тишина потустороннего мира То же самое у Блока. С одной стороны, «шумящая жизнь», «улицы пьяны от криков», «непобедимая суета». С другой—«лазурная, золоторунная тишь», неподвижный образ Прекрасной Дамы.

Главными символами, которыми Соловьев пользуется для обозначения земной жизни, служат туманы и вьюги.

В стране морозных вьюг, среди
седых туманов...
Она видит: далеко, в полночном
краю,
Средь морозных туманов и
вьюг...
В тумане утреннем неверными
шагами...
Но ведь он со мной, он мой, тот
миг счастливый,
Что рассеет весь земной туман...
И над обрывами бесцельного блужданья
Повис седой туман...

Поэзия Блока как бы повита этими туманами и взлелеяна этими вьюгами.

Почти на каждой странице Блока мы встретим мотив тумана—с тем же символическим значением, что у Соловьева.

Вступил в обманы и туманы...
Все, все обман—седым туманом
Ползет печаль угрюмых мест...
И в суете непобедимой
Душа туманам предана...
Пали душные туманы...
Уводи, переулок,
В дивно-сизый туман...
Только в грозном утреннем
тумане...

Песни Блока о снежных метелях и снежных вихрях — это целая снежная поэма, далеко выходящая за пределы цикла «Снежной маски». Вся упоительная нежность Блока вылилась в тонких узорах этой поэмы. И в основе ее лежит соловьевский символ. Для Блока, как и для Соловьева, земные вьюги обозначают страдание и грех. Вьюга—«слепит», «долгим смехом заливается в снегах». И, предавшись метелям, Блок знает, что он должен просить прощения у «недостижимой и единственной»:

Простишь ли мне мои метели,
Мой бред, поэзию и мрак?...

В этих снежных паденьях—«снежных хмелях»—в «дымно-сизых туманах» переулков—для сердца Блока есть «безумная услада», намек на которую дается и Соловьевым. И у Соловьева «светлая любовь» одевается в «злую страсть»—

мрак и вьюга сочетается со «злым огнем» страсти:

Под чуждой властью знойной
вьюги...
В бездну мрака огневую...

У Блока то же сочетание огня и зноя с вьюгой и мраком: «огнедышащая мгла», «знойный снежный стон», «снежный огонь».

Но соловьевский мотив «измены» превращается у Блока в мотив масок. Фаина, Кармен, Снежная Дева — все это маски Прекрасной Дамы. В метельных ритмах, в ударах вьюжного бубна звучит ее призывный голос.

Вот плывут ея вьюжные трели,
Звезды светлые шлейфом влача,
И взлетающий бубен метели,
Бубенцами призывно бренча.
И над мигом свивая покровы,
Вся окутана звездами вьюг,
Уплываешь ты в сумрак снеговый,
Мой от века загаданный друг.

В Блоке был не только мечтатель — Пьеро, но и веселый Арлекин, господин метелей:

Жду тебя на распутьях, подруга,
В серых сумерках зимнего дня!
Над тобою поет моя вьюга,
Для тебя бубенцами звеня!

Пьеро оставался верен соловьевской «царице», а Арлекин мчался «в снег и темноту» и чувствовал «печальную усладу»

в мимолетности любви. В этой грешной «грусти измен», почти незнакомой Соловьеву, одно из главных очарований Блока:

Да, есть печальная услада
В том, что любовь пройдет, как снег.
О разве, разве клясться надо
В старинной верности навек?
Нет, я не первую ласкаю
И в строгой четкости моей
Уже в покорность не играю
И царств не требую у ней...

3.

Ранние стихотворения Блока являются как бы непосредственным продолжением соловьевской поэзии. И по технике и по темам они совпадают с соловьевскими. Почему, напр., такое стихотворение не могло бы принадлежать Соловьеву?

Ярким солнцем, синей далью
В летний полдень любоваться—
Непонятною печалью
Дали солнечной терзаться...
Кто поймет, измерит оком
Что за этой синей далью?
Лишь мечтанье о далеком
С непонятною печалью...

Тут все от Соловьева: и разлом строфы на двустишия, и форма вопроса и ответа, и неопределенность эпитетов, и тема.

Характерным для Соловьева является построение в форме кольца, т. е. с воз-

вращением в финале начальных стихов— иногда всей начальной строфы. Напр.:

Вижу очи твои изумрудные,
Светлый облик встает предо мной.
В эти сны наяву непробудные
Унесло меня новой волной.
Ты поникла, земной паутиною
Вся опутана, бедный мой друг,
Но не бойся: тебя не покину я—
Он сомкнулся магический круг.
В эти сны наяву непробудные
Унесет нас волною одной.
Вижу очи твои изумрудные,
Светлый облик стоит предо мной.

Фигура кольца является преобладающей у Блока в период Прекрасной Дамы.

Встану я в утро туманное,
Солнце ударит в лицо.
Ты ли, подруга желанная,
Всходишь ко мне на крыльцо?
Настежь ворота тяжелые!
Ветром пахнуло в окно!
Песни такие веселые
Не раздавались давно!
С ними и в утро туманное
Солнце и ветер в лицо!
С ними подруга желанная
Всходит ко мне на крыльцо!

В поэзии молодого Блока проходит целый ряд соловьевских образов: голубка и змея, купина, лунезарный храм. Земная жизнь принимает образ пути, человек в жизни является путником:

И тихими я шел шагами,
Провидя вечность в глубине...
Я шел к блаженству...
Показал мне дорогу пустынную,
Уходящую в темный лес.
Я иду по ней косогорами
И смотрю неустанно вперед...
И путник шел, закатом озарен...

У Соловьева:

В тумане утреннем неверными
шагами
Я шел к таинственным и чудным
берегам.

Иногда почти буквальное совпадение слов и образов:

Прошедших дней немеркнущим
сиянье м
Душа, как прежде, вся озарена...

У Соловьева:

И прежний мир в немеркнущем
сиянии
Встает опять пред чуткою душой...

Многие образы, заимствованные у Соловьева, сохранились и впоследствии. Напр., далекие берега:

И вижу берег очарованный
И очарованную даль...
И очи синие, бездонные
Цветут на дальнем берегу...
Спишь в дурмане и видишь во сне
Даль морскую и берег счастливый...
Снится блаженный брег...

У Соловьева:

Я шел к таинственным и чудным
берегам...
Сладко мне приблизиться памятью
унылою
К смерти занавешенным тихим
берегам...

Двустишье Соловьева:

Хоть мы на век незримыми цепями
Прикованы к нездешним бе-
регам...

почти повторено у Блока:

Белой мечтой неподвижно прико-
ван
К берегу поздних времен...

К Соловьеву восходят и господствующие в поэзии Блока закаты и зори.

У Соловьева они всегда — обещание и встреча:

В алом блеске зари я тебя узнаю...
Друг мой! ныне, как бывало,
Мы любовь свою отпели,
А вдали зарею алой
Вновь лучи ее зардели...

У Блока—иногда зловещее предзнаменование:

Закат в крови! Из сердца кровь
струится,
Плачь, сердце, плачь!...
Снова красные копья заката
Протянули ко мне острие...

Город в красные пределы
Мертвый лик свой обратил...
И казался нам знаменем красным
Распластавшийся в небе язык...

Мир у Соловьева и Блока является в одинаковой окраске. Он не имеет собственных цветов—окраска определяется настроением поэта, получает субъективный и символический характер. «Семигранный венец» царицы Соловьева переливается всеми цветами радуги и окрашивает жизнь в свои цвета. Та же «семицветная дуга» у Блока. Нет устойчивых красок—есть только «перламутра переливы», «цветной туман». И для своей Прекрасной Дамы Блок принимает те же цвета, что и Соловьев для своей царицы—лазурный, синий, голубой, белый.

Белая Ты—в глубинах несмутима...
Я Белую Деву искал...

Все предметы, связанные с Прекрасной Дамой, окрашены у Блока в белый цвет, как бы озарены «белым огнем Купины»: белые цветы, белые крылья, белые птицы, белая пристань, белая рука, белое платье.

И луч сиял на белом плече...
Как белое платье пело в луче...

То же самое у Соловьева: «белые колокольчики», «белая тишь», «белый свод воздушный», «белый сон земли», «белое море» цветов.

И как у Соловьева даже думы — «белые», так и у Блока: белая мысль, белая

мечта, белый намек, белые слова. И в соединении с белым—соловьевская лазурь:

Белые священники с улыбкой хоронили
Маленькую девочку в платье голубом...
Нежный! У ласковой речки
Ты — голубой пастушек...
Белые бродят овечки...

«Белая лилия» у Соловьева сочетается с «алою розой». Тот же цветовой контраст у Блока:

Был окутанный мглою
Бело-красный наряд...
Я был весь в пестрых лоскутьях,
Белый, красный, в безобразной маске...

У царицы, ищущей смысла (аналогия соловьевской мудрой «змеи») — красная позолота, красные лампадки, красные числа, красные заставки. У Царевны (соловьевская «голубка») — белые птицы, которые плещут белыми перьями.

В соответствии с общностью настроения мир окрашивается у Блока в ту же гамму цветов, что у Соловьева. И эта одинаковость окраски, как и одинаковость восприятия жизни, столь заметные в раннем периоде Блока, дают себя знать и потом — в период «метелей», знаменующих отход от Соловьева.

Александр Слонимский.

Н. АНЦИФЕРОВ

НЕПОСТИЖИМЫЙ ГОРОД

Непостижимый город.

(Петербург в поэзии А. Блока).

«Он имел одно виденье
непостижное уму».

Александр Блок, подобно Пушкину, был поэтом Петербурга. Оба они, в значительной мере, созданы городом Петра и, вместе с тем, оба создали, каждый по своему, образ Северной столицы. Без знакомства с ними мы многого не поймем в Петербурге, но без познания места его в их творчестве, без раскрытия образа нашего города в их поэзии, многое останется неясным в их художественном наследии.

Образ города имеет свою судьбу. Каждая эпоха порождает свое особое восприятие; смена эпох создает постоянно меняющийся — текучий образ города и вместе единый в чем-то основном, составляющем его сущность, как органического целого.

Отдельные черты этого образа могут, по временам, заслоняться новыми, все накопляющимися, постоянно обогащающими его содержание. Однако, время от времени, заслоненные черты вновь

приобретают свое значение, создавая с новыми чертами небывалое сочетание, никогда не повторяющееся. Повторяемость одних и тех-же черт образа города определенными эпохами создает известный ритм в его развитии и вместе с тем дает возможность наметить известную традицию в истории его восприятия.

Образ Петербург в творчестве А. Блока есть один из самых интересных моментов его истории. Тем не менее в новых формах его, в новом содержании, можно легко узнать давно знакомые черты. В виду этого необходимо наметить традицию, к которой он примыкает, поставить в русло определенного потока, стремящегося из своего истока уже многие десятилетия. Здесь не преследуется задача охарактеризировать целиком эту традицию, достаточно отметить ее главнейшие вехи. Два момента следует признать наиболее существенными: преломление Петербурга в творчестве Гоголя и Достоевского. При чем образ первого из них наиболее родственнен Блоку. В виду этого нужно наметить основные черты восприятия Петербурга Гоголем, определить связь его с Достоевским и в самых общих чертах охарактеризовать указанную традицию.

I.

Образ Петербурга Гоголя не может быть понят, рассмотренный изолиро-

ванно. Только в связи с общим фоном России можно осмыслить его облик.

Перед Гоголем безпредельно раскинулась необъятная Русь, любимая и мучительная. В сладостном вихре носится по ее безконечным просторам, обвеянный буйным ветром, тоскующий по высшим формам бытия, дух.

«Русь! Русь! Бедно, расбрасно и неприютно в тебе; открыто пустынно и ровно все в тебе... ничто не обольстит и не очарует взора. Но какая же непостижимая тайная сила влечет к тебе? Почему слышится и раздается немолчно в ушах твоя тоскливая, несущаяся по всей длине и ширине твоей, от моря и до моря, песня? Что в ней в этой песне? Что зовет и рыдает и хватает за сердце? Какие звуки болезненно лобзают и стремятся в душу, и вьются около моего сердца... И еще полный недоумения, неподвижно стою я, а уже главу осенило грозное облако, тяжелое грядущими дождями, и онемела мысль перед твоим пространством. Что пророчит сей необъятный простор? Здесь ли, в тебе ли не родиться беспредельной мысли, когда сама ты без конца? Здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройтись ему? И грозно объемлет меня могучее пространство, страшною силою отразясь в глубине моей; неестественной властью осветились мои очи... У, какая сверка-

ющая чудная, незнакомая земле даль Русь». *)

Полный пафосом пространства, возлюбивший убогую, неприютную страну, преисполненный тоски в ожидании грозных событий остановился Гоголь перед Россией, как Эдип пред мудрою загадкой.

«Русь, куда же несешься ты? Дай ответ. Не дает ответа. Чудным звоном заливается колокольчик; гремит и становится ветром разорванный в куски воздух»... Вихрь России, уносящий ее с бешеной быстротой на встречу грозному будущему, грозному, но величественному, полному беспредельной мысли и богатырских дел, вихрь разрывающий в ней на куски все устои, мешающий ей опочить в мирном уюте, этот вихрь является началом, дающим жизнь ее безпредельному простору, приводящим в движение ее страшную массу. Россия—еще нарождающийся мир, полный непостижимой тайны.

В самых хмурых, самых унылых пределах ее, на окраине, среди чужого племени вырос наперекор стихиям венчающий Россию Петербург. Непостижимый город. «Трудно схватить общее выражение Петербурга»**).

Для того, чтобы его уловить, надо всматриваться в окружающий ландшафт, кладущий свой отпечаток на город. Природная рама северной столицы усиливает щемящее чувство тоски.

---

*) Замечательно, что Блок поставил этот отрывок эпиграфом к «Песне Судьбы».

**) Петербургские записки 1836 г.

«Воздух подернут туманом; на бледной, серо-зеленой земле обгорелые пни, сосны, ельник, кочки... Хороше еще, что стрелою летящее шоссе, да русские поющие и звенящие тройки духом пронесут мимо»*).

Столица, венчающая Россию, должна находиться в каком то соответствии с нею. Непонятными узами связана душа Петербурга, таинственная и надломленная, сбеспредельной страною его породившей на пути своего стремительного полета в будущее «тяжелос грядущими дождями».

Петербург Гоголя—город двойного бытия.

С одной стороны он «американо-европейская колония», «аккуратный немец, больше всего любящий приличия», деловитый, суетливый, «иностранец своего отечества», с другой — неуловимый, манящий затаенной загадкой, город неожиданных встреч и таинственных приключений: город гнетущей прозы и чарующей фантастики.

В новеллах: «Невский проспект», «Нос», «Шинель», «Портрет» Петербург выступает каким-то—заколдованным местом, городом необычайных превращений, которые совершаются на фоне тяжелого, прозаического быта, изображенного остро и сочно.

Правда и мечта переливаются одна в другую, грани между явью и сном стираются.

---

*) Ibid.

Все в Петербурге зависит от освещения, которое придает всему неожиданный, обманчивый вид.

Заря преображает город.

«Когда открылась передо мною Нева, когда розовый цвет неба дымился с Выборгской стороны голубым туманом, строения стороны Петербургской оделись почти лиловым цветом, скрывшим их неказистую наружность, когда церкви, у которых туман одноцветным покровом своим скрыл все выпуклости, казались нарисованными или наклеенными на розовой материи и в этой лилово-голубой мгле блистел один только шпиц Петропавловской колокольни, отражаясь в бесконечном зеркале Невы, мне казалось, будто я был не в Петербурге: мне казалось будто я переехал в какой нибудь другой город, где уже я бывал, где все я знаю, и где то, чего нет в Петербурге»...

В этих переливах происходящих в тумане розовых и голубых тонов создается какой-то мираж, будящий далекие воспоминания и уводящий далеко от подлинного города Петра.

В «Невском проспекте» Гоголь полнее и глубже всего высказался о Петербурге. Вся новелла построена на эффекте усложненного контраста. Два приключения двух друзей, завязывающиеся на улице, разворачиваются в диаметрально противоположном направлении и приводят одного—к гибели, дру-

гого—возвращают к обычном булагополучию. Параллелизм всех событий выдержан на противопоставлениях. Но есть один все объединяющий мотив:

«На Невском все обман, все мечта, все не то, что кажется». И оба друга принимают своих героинь не за то, что они есть в действительности. Тема таким образом осложняется мотивом «вечного раздора мечты с естественностью», *) приводящею к гибели художника Пискарева.

Главным действующим лицом новеллы является Невский Проспект. Он описывается во все часы своего суточного превращения. «Какая быстрая совершается на нем фантасмагория в течение одного только дня! «Образы проходящие по нему не люди, а все какие то маски «всеобщей коммуникации Петербурга». Но маски не фантастические, а самые реальные, давящие унылостью своих будней. Гоголь перестает различать людей, мелькают обрывки образов человеческих.

«Здесь вы встретите бакенбарды единственные, пропущенные с необыкновенным и изумительным искусством, бакенбарды бархатные, атласные, черные, как соболь или уголь», «усы, которым посвящена лучшая половина жизни», «талии не тоньше бутылочной шейки».

Одного нельзя встретить—лика чело-

*) Ibid.

веческого в этой коммуникации питерских обывателей.

Но проходит день и в безпокойном освещении вечерних огней Невский проспект раскрывает свою фантастику.

«Но как только сумерки упадут на дома и улицы и будочник, накрывшись рогожей, вскорабкается на лестницу зажигать фонарь, а из низеньких окошек магазинов выглянут те эстампы, которые не смеют показаться среди дня, как уже Невский проспект опять оживает и начинает шевелиться. Тогда настает то таинственное время, когда лампы дают всему какой то заманчивый чудесный свет . . . . . В это время чувствуется какая то цель или что-то похожее на цель, что то чрезвычайно безотчетное; шаги всех ускоряются и становятся очень неровны; длинные тени мелькают по стенам и мостовой и чуть не достают «Полицейского моста».

Все подготовлено для начала мистерии. В ночной час, среди города суеты сует проходит видение вечной женственности в образе незнакомки.

«Незнакомое существо, к которому так прильнули его глаза, мысль и чувства, вдруг поворотило голову и взглянуло на него. Боже, какие божественные черты! Ослепительной белизны прелестнейший лоб осенен был прекрасными, как агат волосами. Они вились эти чудные локоны и часть их, падая из под шляпки, касалась щеки тронутой тонким свежим румянцем, проступившим от вечернего

холода. Уста были замкнуты целым роем прелестнейших грез. Все, что остается от воспоминания о детстве, что дает мечтание и тихое вдохновение при светящейся лампе, все это, совокупилось и отразилось в ее гармоничных устах».

Это первая встреча. Второе явление на балу. Вновь безличная толпа одиноких в своей распыленности обывателей и она среди них глядит и не глядит сквозь опущенные равнодушно прекрасные длинные ресницы. «И сверкающая белизна лица ее еще ослепительнее бросалась в глаза, когда легкая тень осенила, при наклоне головы, очаровательный лоб ее». Это был сон, посетивший художника в его «новой жизни». Третья встреча в бреду,—полное воплощение мечты. Толпа, создающая необходимый контрастирующий фон,—исчезает. Она одна у окна светлого деревенского дома. «Все в ней тайное, неизъяснимое чувство вкуса. Как мила ее грациозная походка! Как музыкален шум ее шагов и простенького платья! Как хороша рука ее, стиснутая волосяным браслетом».

После этого видения, освобожденного от власти действительности, последняя встреча доводит противоречие «мечты и существенности» до предельной остроты. Незнакомка является в последний раз в своем подлинном виде—проснувшейся после пьяной ночи проститутки. «О если бы она не существовала»! Художник Пискарев обрывает нить жизни.

Новелла заканчивается заключительным взглядом на улицу мечты и обмана. «Он лжет во всякое время этот Невский Проспект, но более всего тогда, когда ночь сгущенною массой наляжет на него и отделит белые и палевые стены домов, когда весь город превратится в гром и блеск, мириады карет валятся с мостов, форейторы кричат и прыгают на лошадях, и когда сам демон зажигает лампы для того только, что бы показать все не в настоящем виде».

Вечно женственное скользит среди суеты Петербурга неуловимою тенью, уводящей в миры иные. Связь с реальностью отстраняется Гоголем всецело. Всякая иллюзия разрушена. Дуализ проведен резко. Миры идеального и реального разобщены. И все же за образом Вечной Девы остается правда: он реально существовал в смятенной душе романтика-художника, порожденного городом двойного бытия.

Три образа, один обусловливающий другой, прошли перед нами, создавая как бы триптих. Россия беспредельная, стремящаяся на встречу грозной судьбе, полная тайны, Петербург, выступающий из унылой рамы серо-зеленой болотистой земли, город таинственно-пошлого быта и Вечной Девы, живущей в мире мечты, но являющийся нежданно на безпредельных полях России прозаичнейшему Чичикову и в вихре ночной жизни Невского— художнику романтику и веящий незримо над всем творчеством Гоголя.

* * *

Подход к Петербургу Достоевского попадает в ту-же струю. И ему сроден город двойного бытия. «В самом прозаичном городе в мире» он открывает душу фантастическую. Достоевский познал, что за всей страшной петербургской обыденщиной шевелится хаос. Он заглядывает в подполье города, вслушивается в сказку быль ненастной петербургской ночи. Ему кажется, что этот склизкий и гнилой город, возникший над финским болотом, быть может, призрак, может быть, только сон мимолетный сотканный из мглы туманов.

Несмотря на ясно выступающие общие черты с Петербургом Гоголя, у Достоевского мы не встречаем того, ради чего разворачивается вся картина «Невского Проспекта». Вечная Дева не пройдет призрачной тенью, уводя в миры иные *). И за Петербургом Достоевского не чувствуется его материнского лона—безпредельной России.

Если сопоставить образ Петербурга Гоголя с восприятием, бегло охарактеризованным, Достоевского и выделить общие черты, наметится указанная традиция: город двойного бытия, в тягост-

---

*) София Мармеладова, выплывающая из мрака Петербурга, святая в образе блудницы, не смотря на свое имя, не озарена потусторонним светом, в котором заключается сущность незнакомки. Соня обрисована в плоскости нравственной проблемы. И Достоевский не пользуется ею для доказательства своих слов:—мир спасет красота.

ном быту которого просвечивает глубокий и трагический дух, превращающий свою плоть—(внешний облик и внешнюю жизнь города) в какой-то призрак. И весь этот странный мир обвеян лирическим, часто едва уловимым, настроением.

К этой традиции примыкает всецело Аполлон Григорьев, который ощутил в этом «страшно-пошлом мире» «мистическое веянье».

Скорбящею душой
Я прозреваю в нем иное
Его страдание под ледяной корой
Его страдание больное. (Город).

Отчасти сюда можно отнести Тютчева, Фета, Полонского. Тютчев, поэт Невы, подчеркивает призрачность города. (Во сне-ль все это снится мне), из которого смотрит на него «туманными очами» «детский возраст». Фет в ответе Тургеневу дает описание «ясновидящей» весенней ночи «вполне разоблаченной». Полонский рисует панораму Невы, овеянную духом глухим и немым, как у Достоевского в «Преступлении и Наказании».

У перечисленных поэтов особенно отчетливо выступает лирическая стихия и связь с душой города, ставшей родной.

Из современников к этой традиции примыкают в значительной мере Мережковский и Андрей Белый.

Но никто из перечисленных создателей образа города Петрова не примыкает

так близко к пониманию Гоголя, как А. Блок. Связь трех образов, составляющих тот триптих, о котором было сказано выше, в новом освещении, с осложненным и видоизмененным содержанием раскрывает певец Прекрасной Дамы.

II.

Здесь неуместно стремится исчерпать благодатную тему о России у А. Блока. Необходимо только выделить в ее образе некоторые линии, которым и наметится фон, определяющий характер Петербурга, органически связанного в понимании поэта с Россией.

И для А. Блока пафос России—пафос бесконечности.

Только страшный простор пред очами
Непонятная ширь без конца.

В ней, в этой шири безконечной заключена непонятная и страшная тайна русской земли. Она же является источником любви—жалости. Любить—жалеть в народном языке одно и то же.

Над печалью нив твоих заплачу,
Твой простор навеки полюблю.

В этой беспредельной шири без конца и без края не затеряется, не потонет душа, но найдет себе скиталица успокоение.

Приюти ты в далях необъятных,
Как и жить и плакать без тебя.

Источником этой жалости является не только предчувствия страдной судьбы, но та нагота смиренная, о которой так хорошо пел Ф. И. Тютчев. И А. Блоку является она в нищенском наряде в лоскутьях своих лохмотий.

Не в богатом покоишься гробе
Ты убогая, финская Русь.

. . . . . .

Так я узнал в своей дремоте
Страны любимой нищету.

Эту вещую дрему навевает на душу поэта баюкающая его буйная вьюга, метелица дикая, хмельные вихри, носящиеся на свободе по просторам убогой Руси, как дух над неустроенным хаосом. И ветер навевает ему песни о России.

И вихрь, свистящий в голых прутьях
Поет преданья старины

И постоянно мы встречаем, как аккомпанимент к его стихам о России этот ветер.

Ты стоишь пред метелицей дикой
Роковая, родная страна.

. . . . . .

Где буйно заметает вьюга...

. . . . . .

Вот. оно, мое веселье пляшет
И звенит, звенит в кустах пропав...

В стихии ветра раскрывается Блоку душа России и песни его родине и есть те «песни ветровые», о которых он говорит в синтезирующих стихах.

Россия, нищая Россия
Мне избы серые твои,
Твои мне песни ветровые
Как слезы первые любви.

Это ветер веющий из миров иных, в нем познает А. Блок мистическую стихию.

Ветер влечет за собою, и взор поэта скользит по просторам русской земли. Дорога, странник, езда — его любимые мотивы. Кто лучше его воспел после Гоголя птицу-тройку?

Ведь на тройке «в серебристый дым унесено» его счастье.

Летит на тройке, потонуло
В снегу времен, в дали веков
И только душу захлестнуло
Серебристой мглой из-под подков.

Даль голубая, даль золотая зовет лететь по России.

Дальше, дальше. И ветер рванулся
Черноземным летя пустырем
. . . . . .
Путь степной без конца, без исхода
Степь да ветер...
Глас молитвенный, звон колокольный
За крестами кресты, да кресты...

Любовь без конца и без края связала А. Блока, на веки лишила его свободы. «Вольному сердцу на что твоя тьма? Но он не может с ней разлучиться, раскаяться о своей любви.

Русь моя, жизнь моя, вместе-ль нам маяться.

Россия источник любви безпредельной и безконечного страдания. Он называет ее своей жизнью, своей невестой, женой. Себя отделить от нее не может. Срослись они неразнимчато. Вольный дух оказался плененным.

Любовь свою к родной земле рассматривает он, как ценность абсолютную, ничем не обусловленную. Он готов подвергнуть ее любому испытанию, зная наперед, что все она выдержит.

В самых отвратительных чертах рисует поэт русского человека, безстыдного и непробудного грешника, алчного ханжу и жестокого плута и заканчивает безпощадно трезвую характеристику словами:

Да и такой моя Россия
Ты всех краев дороже мне.

Потому что и здесь он узнает черты родины и все примет, ни от чего не отвернется. Он будет тянуться к грязной и грешной России, и чем страшнее испытание, тем вернее скажется любовь. Она дает силы верить и А. Блок, как никто, выполнил завет Тютчева.

В Россию можно только верить.

Самое страшное готов встретить А. Блок, он все вынесет, ибо любовь свою он познает через страдание и в радости—страданья он узрит Христа.

Пред ликом родины суровой
Я закачаюсь на кресте,—

Тогда—просторно и далеко
Смотрю сквозь кровь предсмертных
слез
И вижу: по реке широкой
Ко мне плывет в челне Христос...

Но как бы А. Блок ни прозревал присутствие России в самом низком отталкивающем, ее он только чает, но лика не ведает, как в юные годы он только чаял Софию, но лика ее не знал в туманной голубизне своей Прекрасной Дамы.

Твоего мне не видно лица.

Россия остается для певца Прекрасной Дамы Тайной, всю глубину которой он почуял, но не разгадал. И ему не было суждено явиться ее Эдипом. Со смиренным благоговением он склоняется пред ее глубиной.

Ты и во сне необычайна
Твоей одежды не коснусь
Дремлю и за дремотой тайна
И в тайне ты почиешь, Русь.

И только порою, вдумываясь в эти строки, останавливаешься перед вопросом: не предстала ли ему Та, что являлась давно мелькнувшим видением, ушедшим в неозаренные туманы, Вечно Юная София в образе жены—невесты России.

III

Напрасно и день светозарный вставал
Над этим печальным болотом.

На почве болотной и зыбкой, на пустынной земле, над пучиною тряской возникла столица беспредельной России. Окрест нее зачумленный сон воды, ржавая волна уныло плещется, сквозь развалины поседелых туманов виднеются места, мхами заваленные, где над лесами кружится печаль. Там болота, огромная впадина огромного ока земли. Все болота, болота, где вскакивают пузыри земли. Там всюду виднеются забытые следы чьей-то глубины. Страна древнего хаоса. Вот материнские лоно Петербурга.

А. Блок уже не стремится пронестись мимо одним духом на поющей и звенящей тройке.

Дух человеческий, некогда ценивший только гармоничные пейзажи, лишенные всякого грозного величия, научился с веками понимать красоту суровых скал, бурных водопадов и только в последнее время начинает любить и убогие страны, лишенные всего, радовавшего в былое время взоры. Миру красоты покоряются все новые и новые области.

Тонкой кистью любовно рисует А. Блок серый пейзаж окрестностей Петербурга, зачарованный печалью его вечного покоя.

Полюби эту вечность болот
Никогда не иссякнет их мощь,
Этот злак, что сгорел, не умрет,
Этот куст без истления тощь,
Эти ржавые кочки и пни,
Знают твой отдыхающий плен

Неизменно предвечны они,
Ты пред вечностью полон измен,

* * *

К теме самого Петербурга подходит А. Блок с большой осторожностью. У него совершенно отсутствует стихотворения целиком посвященные описанию самого города, характеристике его отдельных мест, какие можно найти у В. Брюсова. Н. Гумилева, О. Мандельштама и др. поэтов современности. Даже стихотвериние «Петр», посвященное излюбленной теме поэтов — Медному Всаднику, осложнено побочными мотивами. И вместе с тем можно сказать: ни у одного из поэтов наших дней Петербург не занимает такого знаменательного места, как у А. Блока. В большинстве его стиховорений присутствует без определенного топографического образа, без названия серерная столица. Постоянно встречаем мы его, как место действия лирического отрывка. Лишь изредка промелькнет какой нибудь знакомый памятник города, чуть намеченный все определяющими чертами.

Вновь оснеженные колонны
Елагин мост и острова

А. Блок предпочитает говорить, не отмечая определенных мест, как это любовно делает А. Ахматова.

Чаще всего вводится, какой нибудь мотив характерный для Петербурга, затем он исчезает, давая место описанию

какой нибудь уличной сцены и в заключение вновь прозвучит.

Так например введена в картину города синяя мгла

Помнишь ли город тревожный
Синюю дымку вдали...

Тема города прерывается. Как робкие тени проходят двое любящих которых любовь обманула

Шли мы—луна поднималась
Выше из темных оград

Город намеченный, как фон, проникает в душу идущих.

Только во мне шевельнулась
Синяя города мгла.

Так в станковых картинах кватроченто тосканский пейзаж лишь фон для благочестивого действа на библейскую тему, но он определяет весь характер картин.

Сжатые мимолетные образы Петербурга рассеяны по всему полю творчества А. Блока. Их надо собрать во едино, но оторванные от своего целого, посвященного другой задаче, они теряют значительную долю своего содержания. Но всеже сопоставление их дает некоторую возможность наметить образ Петербурга.

Слова А. Блока о нашем городе ложатся на его образ мягкими прозрачными, трепетными тенями. Каким то застенчивым призраком веет Петербург

среди его островов. Пусть остается он безымянным, пусть даже он превратится в город других мест, иных времен, какой-то обобщенный, отвлеченный, но как не узнать в нем Петербурга утонченного, болезненного; каменный город теряет свой вес, становится безплотным духом, призраком.

«Конец улицы на краю города. Последние дома обрываясь внезапно, открывают широкою перспективу; темный пустынный мост через большую реку. По обеим сторонам моста дремлют тихие корабли с сигнальными огнями. За окном тянется бесконечная, прямая, как стрелка, алея, обрамленная цепочками фонарей и белыми от инея деревьями. В воздухе порхает и звездится снег...

А. Блок изведал свой город. Ему знакомы все часы годовых смен и зимние снежные ночи, и бледные зори. Все части города, его гавань, предместья, каналы, дома, подступы к городу, нашли отзвук в его стихах, обрели в его творчестве новую жизнь.

Приближение к северной столице порождает образы, столь понятные каждому петербуржцу.

Меж двумя стенами бора
Легкий падает снежок.
Перед нами семафора
Зеленеет огонек.

Лиловые сумерки, белоснежная метель, тяжелая поступь локомотива.

Петербург-порт получает неожидан-

ное освещение. Дыхание моря наполняет город «и в переулках пахнет морем». Синяя даль, простор вод пробуждает тоску по далеким краям, романтическое томление. В серебристые ризы тумана оделась тоска. In die Ferne! Но сирена поющая в туманной дали—гибельна. В путь роковой и бесцельный шумный зовет океан. Снежная вьюга веет с моря. Постоянно эта тема сопутствует теме кораблей.

Опрокинуты в твердь
Станы снежных мачт.

Над ними туча снеговая. Их путь осиженный

И на вьюжном море тонут корабли

Их облик какой-то обреченный. «Не надо кораблей из дали». «Покинутые вдали». «Невозвратные повернули корабли».

Море обрисовывается стихией, разобщающей с чужими краями, оно словно прижимает Петербург к унылым берегам, кладя предел российским просторам. Петербург оказывается на краю, словно конь Медного Всадника, у самой бездны.

Безотраден облик окраин. «Заборы, как гробы, в канавах преет гниль... Все, все погребено в безлюдьи окаянном». Весной оживленье, холод. Всплески. Брызги. Фабричная гарь. Поют фабричные гудки. Ночь. Ледяная рябь канала. Аптека. Улица. Фонарь!».

Описание сжатые, почти перечисление одних предметов, даже без эпитетов. Речь тяжелая, обрывистая.

Нева у Блока суровая, жутко колышатся в ней «вечно-холодные», «черные» воды, «сулящие забвенье навсегда».

Воздух, полный пыли и копоти. «Летит пластами пыль». «Встала улица, серым полна, заткалась паутинною пряжей».

«Фабричная гарь». «Ввысь изверженный дым застилает свет зари».

Большие улицы, бесконечные проспекты с нитями фонарей, уходящих во мрак, полны вечерних содроганий. «Были улицы пьяны от криков, были солнца в сверканьи витрин». И потоки экипажей, и летящий мотор, поющий в снежной мгле победно и влюбленно; или «черный, тихий, как сова» пролетает он «брызгнув в ночь огнями».

Все эти образы сливаются в один

«гулкий город, полный дрожи».

На населении Петербурга лежит особая печать тревоги.

Внимание Блока обращено на униженных и оскорбленных, на тех, чей самый сон проклятье, их согнутые тяжелой работой спины», «на старух с клюкой, слепцов-нищих, детей покинутых, шарманщика хмурого, что плачет на дворе. И много других видений «неживой столицы», исчезали спины, возникали лица, робкие, покорные. Все раздавленные колесами жизни, кто-б они ни были—боль-

ные, уроды, все отдавшиеся хмелю страстей—с ними муза поэта Петербурга. И особенно с теми, кто раздавлен и нуждой и страстями других.

Улица, улица...
Тени беззвучно спешащих
Тело продать
И забвенье купить,
И опять погрузиться
В сонное озеро города—
зимнего холода.

И А. Блок поет хвалу всем опаленным сметенным, сожженным. Перстень страдания связал им сердца. Город безысходного страдания, в который не придут корабли — вестники блаженной жизни. Образ смерти гуляет по городу, смерти-освободительницы. То является она в голубую спаленку, в образе карлика маленького, что остановил часы жизни. «Карлик маленький держит маятник рукой». Или смерть—скелет, до глаз закутанный плащем,с уст заветный пузырек Venena двум женщинам безносым...

Мрачная бездна раскрывается зрячему взору, и есть упоение быть на ее краю.

По улицам мятель метет,
Свивается, шатается.
Мне кто-то руку подает
И кто-то улыбается.
Ведет и вижу: г л у б и н а,
Г р а н и т о м т е м н ы м с ж а т а я
Течет она, поет яшк
Зовет она проклятая.

Город смерти—город сказки. Но сказка освобождает и от жизни и от смерти. Грани между плотью и духом, явью и сном, жизнью и смертью стерты в этом городе мистерий. «Смерть, где твое жало!»

Пойми, уменьем умирать
Душа облагорожена.

* * *

Какие же краски отмечает А. Блок в своемвосприятии Петербурга? Краски, дающие выражение лику города. Он называет его черным.

Богоматерь!
Для чего в м о й ч е р н ы й г о р о д
Ты младенца принесла (Ты проходишь без улыбки).

Но подобно тому, как в белом цвете слита вся спектральная гамма, так здесь в этом ч е р н о м заключены многие тона.

Два основных дают переливы души города. Первый синий всех оттенков, переходящих в серый. Это основной фон Петербурга, «где почивает синий мрак». «Помнишь ли город тревожный, синюю дымку вдали»; «И только в душе колыхнулась синяя города мгла». «Дымно-сизый туман». «Серо-каменное тело». «Прекрасно серое небо», «безнадежная серая даль». «На мосту, вблизи дремлющие голубые корабли». В голубых снегах является «незнакомка», упавшая с неба «яркая и тяжелая звезда». Снег вечно юный одевает ее плечи, опушает стан. Она, как ста-

туя, ждет. Такой же голубой, как она, восходит на мост из темной аллеи. Так же в снегу, также прекрасен Он колеблется, как тихое, синее пламя... Закрутился голубоватый снежный столб, и, кажется, на этом месте не было никого.

Целая поэма голубого цвета и кажется, что самый Петербург, ставший призраком колеблется, как тихое синее пламя.

Переливы серого и синего от светлых тонов, переходящих во мрак — вот основной фон Петербурга.

Действительно — в туманах северной столицы в ее долгих зимних ночах всякий плотскими очами легко выделяет эти тона. Но А. Блок не так разумеет цвет *). По сине-серому фону прыгает зайчиком кроваво-красный цвет северных зорь.

Город в красные пределы
Мертвый лик свой обратил,
Серо-каменное тело
Кровью солнца окатил

все окропило хмельное солнце.

Красный дворник плещет ведра
С пьяно-алою водой

город наполняется жуткой фантастикой

И на башне колокольной
В гулкий пляс и медный зык
Кажет колокол раздольный
Окровавленный язык.

---

*) Здесь можно вспомнить беседу Наташи Ростовой с Николаем и Соней о цвете, который есть у каждого человека.

Этот красный цвет—красным пьяным карликом мелькает в сумраке умирающего дня среди образов смерти.

Пьяный красный карлик не дает
проходу
Пляшет, брызжет воду, платье
мочит.

. . . . . .

Карлик прыгнул в лужицу красным
комочком
Гонит струйку к струйке сморщенной рукою.

. . . . . .

Красное солнце село за строенья...
(обман).
А вверху—на уступе опасном,
Тихо съежившись, карлик приник,
И казался нам знаменем красным
Распластавшийся в небе язык.
(В кабаках...)

. . . . . .

...Кто-то небо запачкал в крови.
Кто-то вывесил красный фонарик...

Но не только мотив зловещего заката пурпурный цвет. Странным образом он рассеян в Петербурге повсюду словно в Севилье или в Неаполе.

По улицам ставят «красные рогатки», в окнах цветы пунцовые. Одежды все красные; рыжее пальто, красный колпак, красный фрак, «кто-то в красном платье поднимал на воздух малое дитя»... (повесть). «А она лежала на спине, раскинув руки в грязно-красном платье на кровавой мостовой»... Еще раз подчеркивает

поэт (там-же). Вольная дева в огненном плаще (Иду—и все мимолетно). И видение этого города:

С расплеснутой чашей вина
На звере — багряном — жена...
(Невидимка).

Нельзя видеть в этом повторяющемся ударении на этом звучном русском слове случайность. Слишком он чужд Петербургу, зримому плотским взором.

В этом городе вечерних содроганий ветров и зимних пург—красный цвет—цвет страсти в сочетании с зловещими закатами — окрашивает город предчувствием великих потрясений.

Только два стихотворения посвящены Ал. Блоком непосредственно характеристике Петербурга («снежная Дева» и «Петр»).

Из дикой дали в город Петра пришла Снежная Дева, «ночная дочь иных времен».

Ее родные не встречали
Не просиял ей небосклон
Но сфинкса с выщербленным ликом
Над исполинскою Невой
Она встречала легким криком
Под бурей ночи снеговой.

Снежная Дева не только дочь иных времен, но стран далеких.

Все снится ей родной Египет
Сквозь тусклый северный туман.

Ее образ неясен. Может быть эта пришедшая с берегов Нила дева все та-же Вечная Дева, что являлась Владимиру Соловьеву сначала в Москве, потом в Лондоне и наконец под полно-звездным небом пустыни Египта. Во всяком случае это все тот же образ прекрасной дамы в новой своей ипостаси.

И город мой железно-серый,
Где ветер, дождь, и зыбь, и мгла,
С какой то непонятной верой
Она, как царство приняла.
Ей стали нравиться громады,
Уснувшие в ночной тиши,
И в окнах тихие лампады
Слились с мечтой ее души.
Она узнала зыбь и дымы
Огни и мраки и дома—
Весь город мой непостижимый
Непостижимая сама.

В этом замечательном отрывке А. Блок выявляет свою связь с Петербургом. Дважды называет и его своим городом. Город Петра представляется ему целым миром, как некогда для Гете был Рим. (О Рим—Ты—целый мир). Но Петербург должно принять, как и саму Россию, только верою, непостижимой верою. Тайна об'емлет и снежную деву и самый город, да и сама тайна непостижная. Пешербург—царство мистерии. И в нем, как и по всей Руси гуляет ветер среди мглы. Ветер космическая сила, предвестник рождения.

В этом царстве снежной девы есть рыцарь—Медный Всадник, страж непостижимого града

Он спит пока закат румян
И сонно розовеют латы
И с тихим свистом сквозь туман
Глядится змей, копытом сжатый.

Сойдут глухие вечера.
Змей расклубится над домами.
В руке протянутой Петра
Запляшет факельное пламя.

При мерцающем его свете начинается мистерия, жуткая ночная сказка и вместе с тем такая обыденная, но полная пошлости таинственной.

Зажгутся нити фонарей,
Блеснут витрины и тротуары.
В мерцанье тусклых площадей
Потянутся рядами пары,
Плащами всех укроет мгла,
Потонет взгляд в молящем взгляде.
Пускай невинность из угла
Протяжно молит о пощаде.
Бегите все на зов, на лов!
На перекрестке улиц лунных!
Весь город полон голосов
Мужских — крикливых, женских
струнных!

Эта все та-же знакомая нам суета сует «Невского Проспекта», «где все обман, все мечта, все не то, что кажется». Ночная жизнь города полна волнующей жуткой тайны. В недрах ее

распускается ночная фиалка Лиловый цветок. Среди хаоса этого мелькания в величественном покое возносится Медный Всадник, гений Петербурга, царящий над неумолчно шумящим городом.

Он будет город свой беречь
И, заалев перед денницей,
В руке простертой вспыхнет меч
Над затихающей столицей.

Но тишина не наступит в ней. С новой зарей возобновится суета сует.

В этом петербургском стихотворении А. Блок все подготовил для появления ночной фиалки.

Явление Вечной Девы изображено в «Незнакомке».

Поэт берет самые мрачные стороны пьяного быта и сообщает им напряженную остроту.

По вечерам над ресторанами
Горячий воздух дик и глух
И правит окриками пьяными
Весенний и тлетворный дух.

Пыль переулочная, кренделЬ булочной, детский плач все скучные образы петербургских будней. Поэт придает своим словам давящую тягостность и сами звуки ударяют какой то грубою силой

И каждый вечер, за шлагбаумами
Заламывая котелки,
Среди канав гуляют с дамами
Испытанные остряки.

. . . . . .

А рядом у соседних столиков
Лакеи сонные торчат.

Подобно Гоголю и Достоевскому сгущает Блок грязные краски прозы, чтобы вскрыть в ней великую фантастику. Вспомним любовь Версилова к трактирам.

«Я люблю иногда от скуки, от ужасной душевной скуки... заходить в разные вот эти клоаки. Эта обстановка, эта запкающаяся ария из Лючии, эти половые в русских до неприличия костюмах, этот табачище, эти крики в биллиардной, все это до того пошло и прозаично, что граничит почти с фантастическим... *).

В своих «пошлых и прозаичных» образах А. Блок создает необходимую раму для начала мистерии в его понимании **).

Подготовка явления Вечной Девы закончено.

Распускается ночная фиалка (Вспомним голубой цветок Новалиса).

«И среди этого огня взоров, среди вихря взоров, возникнет внезапно, как бы расцветет под голубым снегом — одно лицо, единственно прекрасный лик незнакомки... Вечная сказка. Это — Она — Мироправительница. Она держит

*) Подросток.

**) Вл. Соловьев прибегает к подобному же приему в «Трех свиданиях», где после подчеркнуто обывательского описания путешествия в пустыню он в торжественных стихах выводит Софию.

жезл и повелевает миром. Все мы очарованы Ею... Вечное возвращение. Снова она об'емлет шар земной». Поэт погружается в голубой мир *).

Таков комментарий к стихам Незнакомки в пьесе того же имени. Легко в ней узнать возвратившуюся Прекрасную Даму. Вечно-юная вернулась из неозаренных туманов, из царства синих снегов.

Она приходит теперь, подобная проститутке, среди трактирного угара. Однако это ее воплощение не вызывает в Блоке трагедии «вечной борьбы мечты и естественности», как в Гоголе. Все это так и должно быть. Страшный путь пройден духом поэта наших дней. И, может быть, именно здесь в этом месте, в этом воплощении ее легче всего постичь. И такой неотвергнет А. Блок Вечную Деву. Однако на мгновение словно дрогнул его голос. (Ибо это только снится мне). Но вопрос об отношении мечты и яви потерял для него свою остроту. То что совершается в душе поэта имеет ценность полновесной правды. И не пугает уже его, что это «не то, что кажется». «В час назначенный» медленно проходит виденье дыша духами и туманами.

И веют древними поверьями
Ее упругие шелка
И шляпа с траурными перьями
И в кольцах узкая рука.

---

*) Смотреть выше.

Царство туманов, древние поверья все это несмотря на современный наряд роднит Незнакомку со Снежною девой. Блок узнает то «виденье непостижное уму», что с давних лет «в сердце врезалось ему».

И странной близостью закованный
Смотрю за темную вуаль
И вижу берег очарованный
И очарованную даль.
Глухие тайны мне поручены
Мне чье то солнце вручено...

Незнакомка уводит поэта в миры иные, на дальние берега, где цветут ее очи синие, бездонные, в царство, где распускается голубой цветок—солнце романтиков.

Абсолютная ценность Вечной Девы несоизмерима ни с какими ценностями явлений мира сего. Всякая форма бесконечно недостойна для того, чтобы стать сосудом, Ее восприявшим, и она может в одинаковой степени избрать любой из них. Но для А. Блока смысл созданного им воплощения обусловливается и другими мотивами. Его опаленная душа, познавшая вихри России, постигшая ночную сторону города суеты сует и обладающая глухими тайнами прозревает в таком воплощении Вечной Девы особый смысл.

* * *

Еще раз является Петербург в творчестве А. Блока. Это красный Петро-

град ночей октябрской революции. Казалось, что космический ветер, гулявший по беспредельной Руси нагой и убогой, смел государство, возглавляемое Петербургом, и готов ворваться в другие страны, разгуляться по всему миру.

Ветер, ветер на всем Божьем свете.

В этой последней поэме Петербурга вновь почти исчезает конкретный образ города. Пред нами место революционного действа.

Черным вечером, под черным, черным небом, под свист разыгравшейся вьюги проходят тени октябрских дней: старушка, как курица спотыкающаяся о сугроб, буржуй на перекрестке в воротник упрятавший нос, писатель-патриот с длинными волосами, долгополый, невеселый поп, барышня в каракулях...

Поздний вечер.
Пустеет улица
Один бродяга
Сутилится
Да свищет ветер...

Тени старого мира исчезают в метелице. Идут новые хозяева города Петрова.

В зубах цигарка
Примят картуз,
На спину-б надо
Бубновый туз...
Свобода! Свобода!
Эх! Эх! Без креста!
Товарищ, винтовку держи, не трусь.
Пальнем ка пулей в Святую Русь!

Все изменилось под страшный свист революционных пург. Исчезла и суета-сует коммуникации Петербурга Невского проспекта.

Неслышно шуму городского,
Над Невской башней тишина.

Только ветер вольный поет свои песни.

Снег воронкой завился,
Снег столбушкой поднялся
Ох! пурга какая, Спасе!

Да к ветру примешивается призыв.

Революционный держите шаг,
Неугомонный не дремлет враг.

Вот последний образ Красного Петербурга. Не отвернулся от него А. Блок, но твердо сказал: «принимаю».

Да и такой моя Россия
Ты всех краев дороже мне
. . . . . .
Ты все та, что была и не та же
Новым ты обернулась мне ликом
И другая волнует мечта.

Мог бы теперь повторить поэт. И новый лик, страшный лик не испугал его. Это было испытание кровью и железом и рыцарь остался верен своей Прекрасной даме, воплотившейся в убогой России.

Тебя жалеть я не умею
И крест свой бережно несу.
Какому хочешь чародею
Отдай разбойную красу.

Пускай заманит и обманет,
Не пропадешь, не сгинешь ты
И лишь забота затуманит
Твои прекрасные черты...
... А ты все та-же.

Блок это знал всегда.

Россия едина и неразделына. Не территориально как belle France république une et indivisible. Нет двух Россий. Нельзя в ней одно принять своей любовью, другое отвергнуть ненавистью и презреньем. Если она Лик, а не маска, то надо полюбить ее целиком. Лик един, неповторяем и в основе не изменен. Лик неразделен.

Из неозаренных туманов, из сумрака алого, с далеких светлых гор, покрытых синими снегами, снизошла в дольний мир Вечная Дева и приобщилась к земным стихиям. А Блоку раскрылась она, воплотившейся в его родную землю. Доблестный рыцарь остался верен своей Прекрасной Даме, грешной России. «Испепеляющие годы» не смогли выжечь масло любви в неугасимой лампаде.

Вечная Дева явилась А. Блоку в городе мистерий в кабаке, в образе гулящей женщины.

Дух дышет, где хочет. Проявления его неограничены.

Но русской душе особенно сродни свет искать во мраке. Христос среди мытарей и блудниц наиболее понятный и близкий ей воплотившийся Бог.

Не с фарисеями и книжниками старого мира, а впереди грешников, неузнанный ими, но зовущий.

Нежной поступью надвьюжной
Снежной россыпью жемчужной
В белом венчике из роз
Впереди — Исус Христос *).

* *
*

Петербург в поэзии Блока получил совершенно особое отображение. На ряду с Северной Пальмирой ясной, холодной и четкой, на ряду с регулярным городом, управлявшим деспотически Россией, но совершенно чуждым ей, какой то математической точкой, из которой летели во все края Империи циркуляры, намечается город вполне сросшийся с родной страной. Даже Гоголь наиболее близкий А. Блоку в своем понимании Петербурга полагает, что Россия нужна ему, но нужен ли он России—это вопрос.

Но его А. Блок не ставит. Ему достаточно знать, что Россия уже давно приняла свою северную столицу, сроднилась с ней, приобщила ее к своему размаху, своей тоске и своей будущности, тающейся во мраке и холоде грядущих дней. Ту Россию, которую любил А. Блок, возглавить не могла старая Москва, но только Петербург — непостижимая столица непостижимой страны.

Остановись премудрый, как Эдип
Пред сфинксом с древнею загадкой

*) Здесь, конечно, не отрицается увлечение А. А. Блока «Новой мечтой» об очистительном мировом пожаре. Здесь только утверждается единство образа России.

Образ Петербурга в поэзии А. Блока является звеном традиции восприятия нашего города самой значительной и самой глубокой. Но примыкание к традиции не есть поглощение ею. Образ А. Блока вполне индивидуален. Город таинственной пошлости претворяется в город теофаний. Но это новое слово о Петербурге звучит тихо, и глухо. И не настало время стараться исчерпать его глубину.

Однако и теперь необходимо указать на связь идеи Петербурга с центральными идеями духовного бытия великого национального поэта: Вечная жена—Россия — Космический ветер. Ветер — развеет мглу туманов, он предтеча солнцу «Встань солнце, развей туманы, светлым ветром разнеси». Предчувствие этого солнца смягчает мрак, обвивающий образы России и ее стольного города. Образ Петербурга А. Блока мог зародиться только в духе, о котором сказал сам поэт.

«Какая страшная радость, какое тяжелое бремя — этот хмельной, голодный, вечно влюбленный дух» (Песнь судьбы).

Н. Анциферов.

ВЛ. ПЯСТ

ДВА СЛОВА О ЧТЕНИИ БЛОКОМ СТИХОВ

Два слова о чтении Блоком стихов.

I.

Мало кто помнит теперь (да и я этого времени сам «не застал»), что известности Блока (в передовых артистических кругах) как поэта, предшествовала его известность, как декламатора.

Не раз мне рассказывали и разные люди, что вот в гостиной появляется молодой красивый студент (в сюртуке непременно, «тужурок» он не носил). «Саша Блок», передавали друг другу имя пришедшего в отдаленных углах. «Он будет говорить стихи».

И, если Блока об этом просили, он декламировал с охотой. Коронными его вещами были «Сумашедший» Апухтина, и менее известное, одноименное стихотворение Полонского.

Было это в самом начале девятисотых годов. А когда А. А. Блок познакомился с будущей своей женой, Л. Д. Менделеевой (впоследствии Блок-Басаргиной), в 1898 году, в именьи отца последней они играли «Горе от Ума», пьесу, требующую, вследствие совершенства своих стихов, искусной как ритмически, так и эмоционально, читки.

II.

«Гладкое место» — слышал я такое выражение про Блоковскую манеру чтения, представьте себе, от поэта. А вот, одна моя знакомая актриса ходила на вечера Блока со специальною целью благоговейно учиться исключительно манере чтения Блока, находя ее не только безупречной, но потрясающей. Другой мой знакомый, актер, выражался иначе: в чтении Блока — изумительное мастерство, — но отнюдь не такое, как у артиста, потому что в нем что-то свое, не чувствуется никакой школы... Я на это возразил, что ведь был же «первый портной», у которого учились следующие, а самому ему учиться не у кого было.

Классическая простота и экономия в пользовании голосовыми средствами при произнесении стиха, — вот что делало манеру чтения Блока в глазах людей, привыкших к эстетике контрастов, похожею на «гладкое место». Я бы выразился так: и исчерченная алфавитными знаками страница книги для иного покажется гладким местом. Для неграмотного. Для умеющего же читать — оденется во всю волнующую красоту божественного смысла человеческой речи.

Вообще мало близкий к Верлэну, в чтении своем Блок следовал точно принципам этого родоначальника *символизма*, как школы:

Pas la couleur, rien que la nuance.

и

Rien n'est plus cher que la chanson grise,
Où l'Indécis au Précis se joint.

То есть:

«Не цвета, нужны одни оттенки».

и

«Ничего нет лучше пьяной песни,
Где неточность к точному стремится»...

III.

В тесных, если хотите, с актерской (вот почему замечание поэта в его устах ужасно звучало странно; скажи это актер, я бы скорее понял), с актерской точки зрения в тесных пределах звуковой формы, звукового задания стихотворенья, в границах, которые он сам никогда не нарушал, А. А. Блок давал полную амплитуду душевного, астрального, движения стихотворения. То-есть: у него не топорщились строки во все стороны, как у наших бывших александринцев (ныне академиков); не сменяло беспричинное rallentando столь же неуместного по музыке стиха accelerando; третья, скажем, строфа на вторую во время произнесения стихотворения, состоящего из шести строф, не лепилась по той случайной причине, что третью строфу поэт начал с союза «и»; а вторая строчка не лезла безобразно на первую, оттого что в ней было дополнение к сказуемому, которым кончалась первая

строчка. Ни одна рифма не проглатывалась. Но подобно тому, как всякое чувство им только *оттенялось* в процессе произнесения поэмы, а не красил он каждое слово, не пускал его, по чьему-то образному словечку, «с выраженьем на лице»,—подобно этому, Блок и рифму оттенял чуть-чуть, и ритм стиха выделял едва... Теперь я понял, почему и поэты могли подходить к его манере чтения с утверждением о «гладком месте»! И для них, горланящих и ноющих, Блоковское чтение должно было казаться недостаточно рельефным.

А между тем он актуально (а не только схематично намечая) пользовался всеми сторонами голосовых стредств для художественной передачи всего quantum'а *выразимого* в его стихах (за чем следовала еще бесконечно бóльшая—у него par excellence — страна невыразимого; тут уже он переходил в область магнетизма, которого мы учитывать еще не умеем). Я говорю не только о динамике: crescendo, dimminuendo, pianissimo, mezzo-forte etc. Я говорю не только о разнообразии акцентуации и самой артикуляции отдельных произносимых им слогов, разнообразии, которым он подчеркивал (сознательно) разнородную их выразительность. Нет, о тембрах.

Тембр его голоса, вообще, был глухой. Но когда у него

«кости лязгали о кости»,

то, сколько-нибудь чуткое ухо слышало

костяной звук, исходивший из его уст; а когда

«Вагоны шли привычной линией,
Подрагивали и скрипели;
Молчали желтые и синие,
В зеленых плакали и пели»,—

то слышали мы и металл, и скрип, и гармонику...

IV.

Все-таки о «невыразимом». Есть лица, схватывающие чужую манеру чтения не внешним подражанием ей, но медиумическим проникновением ею. С таким сильным, хоть и бессознательным, гипнотизером, каким был Блок, это случалось, думаю, нередко: поддаться ему было и легко, и неудержимо соблазнительно. Как он читал одно из любимейших мною стихотворений:

Грешить бесстыдно, непробудно;
Счет потерять ночам и дням,—

я никогда, сколько помню, не слышал. Между тем, когда одна известная писательница теперь, после смерти А. А. Блока, вдруг заговорила наизусть эти стихи, мне стало жутко и сладко вместе: на минуту поэт точно воскрес.

С. И. Бернштейн к чьему исследованию «О голосе Блока» эти мои несколько слов предназначены служить вступлением или «постскриптумом», мог бы отчасти, — ненаучно, конечно, — а все-таки несколько дополнить память

своих валиков памятью внушений этого мага,—но только сейчас, пока они свежи—нестерты,—кликнув клич по sujets d'hypnotisme поэта, и собрав их голоса на драгоценные (имеющие стать таковыми) мембраны.]

V.

В заключение, о моем последнем свидании с А. А. Блоком, когда я ходил к нему, между прочим, с целью пригласить поэта на почетнейшее место в открывающейся при Институте Живого Слова комиссии по теории декламации. В ней он был бы законодателем и как признаннейший из современных поэтов (кому же, по признанию культурных декламаторов и актеров, кому и указывать, как произносить стихи, как не самим их творцам?)—и как неимеющий школы, но—пока потенциальный—создатель школы—декламатор.

А. А. Блок встретил это приглашение, что называется, довольно кисло.—«В мировом масштабе чиновничье заседание... еще одно? знаем». В этом роде ответил он. Он оттоваривался недосугом даже и тогда, когда я указал, что его участие в комиссии мыслится не в виде постоянной черновой работы, но как присутствие на расширенных и публичных собраниях комиссии, долженствующей влиять на публику концертов и спектаклей в смысле развития в ней эстетической грамотности...

«Ваш опыт за последние годы, как руководителя Большого Драматического Театра, особенно незаменим для нас в этом отношении»... говорил я.

— А знаете, к чему этот опыт меня привел? ответил А. А. Блок.—К тому, что нельзя установить законы для произнесения. Даже самые общие.

— Иной раз, продолжал он, такое актер отморозит, с нарушением текста,— а выйдет хорошо. Значит, и это можно.

«Но ведь ритм»—замолвил я слово за нечто, связавшее нас на всю жизнь в области произносительной более даже, чем творческой.

— Нет, и ритм...—И текст, и ритм нарушить можно при чтении.—сказал А. А. Блок.

И я считаю себя обязанным привести эти слова покойного поэта, как почетнейшего из членов нашей комиссии. Хотя я был, и остаюсь, отнюдь несогласен с этой точкой зрения; хотя она, буде одержит верх, сведет к нулю чуть не все результаты работ по становящейся теории декламации, дорогого и мне, и другим участникам этого сборника, детища нашего общего.

Но это голос старшего поэта и знатока.

Тогда я убеждал А. А. Блока именно и высказать это в комиссии. И за него высказываю это теперь. Только немного с ним тут же полемизирую.

Припомним латинскую пословицу: Quod licet Jovi, non licet bovi. Сопоста-

вим это с тем, что в собственном своем искусстве чтения Блок никогда не допускал этих нарушений. И—(теперь, раз он скончался, мы можем не стыдясь сказать это):

Было бы ведь парадоксально утверждать:

«Quod licet bovi, non licet Jovi».

Не потому, что бык, действительно, не допускает таких вещей, какие Юпитеру не приличествуют, но потому, что наша цель:

Быка поднять до Юпитера, а не Юпитера спустить до образа быка.

В. Пяст.

ОГЛАВЛЕНИЕ.

	Стр.
От издательства	5
Б. Энгельгардт. В пути погибший	7
Б. Эйхенбаум. Судьба Блока . . .	39
В. Жирмунский. Поэзия Блока . .	65
Ю. Верховский. Восхождение . .	167
В. Пяст. О «первом томе» Блока .	211
Ю. Тынянов. Блок и Гейне . . .	235
А. Слонимский. Блок и Вл. Соловьев	265
Н. Анциферов. Непостижимый город	285
В. Пяст. О чтении Блоком стихов	327

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО „КАРТОННЫЙ ДОМИК“.

Вс. Рождественский. Лето. Деревенские ямбы.

М. Кузмин. Эхо. Стихи.

Об Александре Блоке. Сборник статей.

Ин. Анненский. Тихие песни. 2-ое изд. (готовится).

Ин. Анненский. Кипарисовый ларец. 2-ое изд. (печатается).

Ин. Анненский. Посмертные стихи. (печатается).

Ю. Верховский. Малый мир. Стихи. (готовится).

Г. Маслов. Аврора. Поэма. Вступительная статья Ю. Тынянова (печатается).

Б. Энгельгардт. Введение в эстетику слова. (готовится).

„Картонный Домик“. Альманах. (готовится).

215
177
76

UNIVERSITY OF N.C. AT CHAPEL HILL
10002757027